



COCAAL

COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA

SABERES E EXISTÊNCIAS

05 a 08 de Novembro de 2024

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa - Paraíba - Brasil



COCAAL

COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

Organização editorial

Matheus Andrade, Flávia Mayer, Ricardo Maia, Inara Rosas e Agda Aquino



Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C719 Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (10. : 2024 : João Pessoa, PB).
Anais de textos completos do X Colóquio de Cinema e Arte da América Latina - Saberes e existências : 05 a 08 de novembro de 2024, João Pessoa, PB [recurso eletrônico] / Organização : Matheus Andrade ... [et al.]. – João Pessoa, PB, 2025.

Recurso digital (47,4 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-01-66828-4

1. Cinema – Colóquio. 2. Arte – América Latina.
3. Cinematografia. I. Andrade, Matheus. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 791(063)

Organização editorial

Matheus Andrade

Flávia Mayer

Ricardo Maia

Inara Rosas

Agda Aquino

Diagramação: Francisco Eduardo Lima

A revisão dos textos ficou a cargo de cada autor e autora dos trabalhos.

Comitê organizador - X COCAAL

Dr. Matheus José Pessoa de Andrade – UFPB (Presidente)

Dra. Flávia Affonso Mayer – UFPB

Dr. Ricardo César Campos Maia Júnior – UFPB

Dra. Inara de Amorim Rosas – SEE/ PB

Dra. Agda Patrícia Pontes de Aquino – UFPB

Comitê científico

Álvaro Vázquez Mantecón (Universidad Autónoma Metropolitana – México)

Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires – Argentina)

Ana M. López (Tulane University – EUA)

Ângela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco – Brasil)

Antonio Carlos Amancio da Silva (Universidade Federal Fluminense – Brasil)

Bertold Salas Murillo (Universidad de Costa Rica – Costa Rica)

Clara Krieger (Universidad de Buenos Aires – Argentina)

Claritza Peña Zerpa (Universidad Católica Andrés Bello – Venezuela)

Eduardo Victorio Morettin (Universidade de São Paulo – Brasil)

Geovanny Narváez (Universidad de Cuenca – Equador)

Guilherme Maia (Universidade Federal da Bahia - Brasil)

Isaac León Frías (Universidad Católica del Peru – Peru)

Isabella Chianca B. R. do Valle (Universidade Federal da Paraíba - Brasil)

Izabel de Fátima Cruz Melo (Universidade do Estado da Bahia – Brasil)

Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana – Colômbia)

Laura Bezerra (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Brasil)



Luiz Antônio Mousinho Magalhães (Universidade Federal da Paraíba – Brasil)
Marcel Vieira Barreto Silva (Universidade Federal da Paraíba - Brasil)
Mariana Amieva (Universidad de la República – Uruguai)
Mónica Villarroel M. (Universidad Católica de Chile e Universidad de Santiago de Chile – Chile)
Morgana Gama de Lima - (Pesquisadora Associada ao LAF/Póscom – UFBA – Brasil)
Nathan Nascimento Cirino (Universidade Federal de Campina Grande – Brasil)
Nilda Jacks (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil)
Ronald Antonio Ramírez (Universidad de La Habana – Cuba)
Theresa Cristina Medeiros (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Brasil)
Yanet Aguilera (Universidade Federal de São Paulo – Brasil)
Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia – Colômbia)

Encontros do COCAAL

X COCAAL - Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa) 2024
IX COCAAL - Universidade Federal da Bahia (Salvador) 2023
VIII COCAAL - Universidade Federal de São Paulo (São Paulo) 2021-22
VII COCAAL - Universidade de São Paulo (São Paulo) 2019
VI COCAAL - Universidade Federal Fluminense (Niterói) 2018
V COCAAL - Universidade Anhembi Morumbi (São Paulo) 2017
IV COCAAL - Cineteca Nacional de México (Cidade do México, México) 2016
III COCAAL - Universidade Federal Fluminense (Niterói) 2015
II COCAAL - Memorial da América Latina (São Paulo) 2014
I COCAAL - Universidade Federal de São Paulo (São Paulo) 2013



APRESENTAÇÃO

O **X Colóquio de Cinema e Arte da América Latina** ocorreu entre os dias 5 e 8 de novembro de 2024, na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, com apoio do Programa de Pós Graduação em Comunicação do CCHLA, junto ao curso de Cinema e Audiovisual do CCTA.

Saberes e Existências foi uma maneira de elucidar sobre processos de formação e realização cinematográfica e artística muitas vezes ofuscados pelas práticas hegemônicas. Uma proposta temática diluída em palestras, mesas e comunicações que, ao longo do evento, entrelaçaram conhecimentos e ações das mais distintas naturezas sociais no campo das artes.

O evento obteve 199 submissões de trabalho, com um total de 287 autores do Brasil e de outros países com as mais diversas abordagens sobre o cinema e a arte latino-americana. Ao final, foram 230 participantes inscritos, entre pesquisadores, docentes, discentes e ouvintes.

Os **Anais de textos completos do X COCAAL** reuniram trinta textos que resultaram de trabalhos apresentados durante o evento, enviados posteriormente perante convocatória da comissão organizadora. Trata-se de um conjunto de escritos que, mesmo representando uma pequena porcentagem dos trabalhos apresentados, possuem a capacidade de expressar a diversidade e as potências das discussões empreendidas pelas pessoas reunidas nesta edição do colóquio.



SUMÁRIO

CONTATO IMEDIATO ENTRE MUNDOS DISTINTOS: ANÁLISE DAS ABORDAGENS REALISTAS EM NOITES ALIENÍGENAS Adriano Reis Cominato de Lima	011
ACTOS DE CRUELDAD: LA TRANSGRESIÓN DE LA INFANCIA Alexia Harley Ortiz Herrera	022
ENTRE A DEFINIÇÃO E AS INDEFINIÇÕES NA PESQUISA SOBRE O ESTRANGEIRISMO E O CARISMA NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA Aline de Caldas Costa dos Santos	030
VIDEODANÇAR: ESTRATÉGIAS DE LUTA, CURA E RE-EXISTÊNCIA NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES Aline Maria Dias e Joelma Maria Batista de Araujo	041
CINEMA-GOING E AS RELAÇÕES DO RURAL-URBANO: DIÁLOGOS VISUAIS E SOCIOCULTURAIS NO INTERIOR DA BAHIA Alisson Oliveira Soares de Santana	050
SOBRE SONS E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DA PAISAGEM SONORA DE TERMINAL NORTE (2021) Amanda de Luna Cavalcanti	064
A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA COTIDIANA EM “MARTE UM” E A SUA IMPORTÂNCIA PARA A DESCOLONIZAÇÃO DO OLHAR Ana Clara Ribeiro Lopes, Maria Clara Campos de Oliveira e Emanuele de Freitas Bazílio	077
SIGNIFICADO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE CORPOS SEXUAIS DE UM LABORATÓRIO UNIVERSITÁRIO DE EXPLORAÇÃO AUDIOVISUAL Areli Adriana Castañeda Díaz	092
ENTRE O MISTÉRIO E A PIADA BRASILEIRA: PROCESSOS DE ESCUTA A PARTIR DA OBRA ANTIBANDEIRA Brisa Romeiro	103



SUMÁRIO

AS POÉTICAS DO NÃO VER. A IMAGEM IMAGINADA PELAS VIAS DO CINEMA Bruna Penna Mibielli	119
A IMPORTÂNCIA DIDÁTICA E OS DILEMAS DE UMA ABORDAGEM A PARTIR DE IDENTIDADES REGIONAIS E NACIONAIS NA HISTÓRIA DA CINEMATOGRAFIA Camilo Soares	130
O BRASIL NOS DESENHOS DE ANIMAÇÃO: REPRESENTAÇÃO, ESTEREÓTIPOS E MUITAS BRASILIDADES SILENCIADAS Denise Cerqueira da Silva, Dorotea de Souza Bastos e Gláucia Maria Costa Trinchão	141
OS FILMES DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938) E O DOCUMENTÁRIO MUSICAL BRASILEIRO Diogo Silva da Cunha	157
AS MESMAS CIDADES SOB NOVOS OLHARES Elis Crokidakis Castro e Luís Antônio M. Campos	173
EL PAPEL DE LA MÁSCARA EN LA PELÍCULA DE FRANÇOIS REICHENBACH ¿NO OYES LADRAR A LOS PERROS? (MÉXICO, 1975) Fernanda Covarrubias Memije	185
AS GAROTAS MÁGICAS PARAENSES: O HIBRIDISMO CULTURAL NO ESTILO DA SÉRIE “ICAMIABAS NA CIDADE AMAZÔNIA” Gustavo de Melo França	199
O PAÍS DE SÃO SARUÊ: E SE A PARAÍBA FOSSE AQUI Heverton da Silva Guedes	216
ESTÉTICA SONORA DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO NA PARAÍBA Ian Costa	230



SUMÁRIO

A CÂMERA INCORPORADA NO DOCUMENTÁRIO: DIÁLOGOS ENTRE CINEMATOGRAFIA E IMAGINÁRIO NO FILME UMA CIÊNCIA ENCANTADA (2010)	242
Leandro Cunha de Souza, Francisco Sales de Lima Segundo e Hertz Wendell de Camargo	
CARNE E OSSO: DA SUBVERSÃO DO CORPO À EVANESCÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA	254
Lorenzo Lima Cavalcanti Starling e Flávia Affonso Mayer	
EM BUSCA DO PAI - DOCUMENTÁRIO SOB A CHAVE DO ENSAIO	266
Luís Felipe dos Santos	
JUVENTUDE E PRODUÇÃO DE ALTERIDADE EM FILMES SOBRE/COM ESCOLAS	278
Luiz Augusto Rezende Filho	
“COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR” – ATRAVESSAMENTOS POLÍTICOS E PERSPECTIVAS DE LUTA CONTRA O PATRIARCALISMO EM MOÇAMBIQUE	287
Marcolino Alexandre Siteo	
NO MARULHAR DO CINEMA INCLUSIVO: UMA ANÁLISE DAS POTENCIALIDADES ACESSÍVEIS DO SOM PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL	300
Marcos Antonio Fernandes VELOSO e Flávia Affonso MAYER	
EXPERIMENTAÇÕES DE UMA CÂMERA-ESPELHO: A PRODUÇÃO EM SUPER-8 DE REGINA VATER E POLI MARICHAL	315
Marina da Costa Campos	
LEGADOS FAMILIARES EM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO BRASIL	326
Matheus José Pessoa de Andrade	
DIFERENTES NOÇÕES DE CINEMA POLÍTICO? OS CASOS DO CINEMA NOVO BRASILEIRO E DO GRUPO CINE LIBERACIÓN ARGENTINO	337
Paulo Victor de Oliveira Costa	



SUMÁRIO

O SUBURBANISMO FANTÁSTICO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA Pedro Artur Baptista Lauria e Gabriela Oliveira dos Santos	354
COSTURAS NO TEMPO: FANTASMAGORIAS E FICÇÕES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO Priscila de Assis Lopes de Andrade	365
PONTOS DE ESCUTA NO USO DOMÉSTICO DE TECNOLOGIAS DE MIXAGEM ORIENTADA A OBJETOS: SEM CORAÇÃO (2023) Raphaela Benetello	377
PARA ALÉM DO PIXEL: REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA DOS FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA Theresa Medeiros, Laís Ralline de Lima Silva e Iara Gabriele Lima Rameiro	388
QUANDO OS ESTEREÓTIPOS SE REVOLTAM: HISTÓRIAS IMPOSSÍVEIS E A CRISTALIZAÇÃO DE UM NOVO OLHAR REPRESENTATIVO PARA OS NEGROS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO Victor Adriano Ramos	400
ENCRUZAS DO CINEMA EXPERIMENTAL EM BRASÍLIA: OS DIÁLOGOS ENTRE A PESQUISA, OS SABERES DO TERRITÓRIO E O FAZER CINEMATOGRAFICO Gabriela Pereira de Freitas	414



CONTATO IMEDIATO ENTRE MUNDOS DISTINTOS: ANÁLISE DAS ABORDAGENS REALISTAS EM NOITES ALIENÍGENAS

IMMEDIATE CONTACT BETWEEN DIFFERENT WORLDS: ANALYSIS OF REALISTIC APPROACHES IN ALIEN NIGHTS

Adriano Reis Cominato de Lima
(Mestre - PPGCOM/UFPE)





CONTATO IMEDIATO ENTRE MUNDOS DISTINTOS: ANÁLISE DAS ABORDAGENS REALISTAS EM *NOITES ALIENÍGENAS*¹

IMMEDIATE CONTACT BETWEEN DIFFERENT WORLDS: ANALYSIS OF REALISTIC APPROACHES IN *ALIEN NIGHTS*

Adriano Reis Cominato de Lima² (Mestre - PPGCOM/UFPE)

Resumo

O longa-metragem *Noites Alienígenas* (Sérgio de Carvalho, 2022) aborda o impacto da chegada de facções criminosas nas periferias de Rio Branco. Na prática estilística, o filme se apoia em esquemas tradicionais do realismo ontológico e os combina com operações imersivas típicas de um realismo contemporâneo de viés sensorio. Este trabalho visa analisar como tais recursos se articulam de modo a representar a heterogeneidade de formas que as personagens experienciam um mundo fragmentado.

Palavras-chave: Noites Alienígenas; realismo ontológico; realismo sensorio.

Abstract

The film *Alien Nights* (Sérgio de Carvalho, 2022) deals with the impact of the arrival of criminal factions on the outskirts of Rio Branco. In its stylistic practice, the film relies on traditional schemes of ontological realism and combines them with immersive operations typical of a contemporary realism with a sensory bias. This paper aims to analyze how these resources are articulated in order to represent the heterogeneous ways in which the characters experience a fragmented world.

Keywords: Alien Nights; ontological realism; sensory realism.

1. Introdução

Nas últimas três décadas, os debates acerca do realismo têm retomado uma posição cada vez mais central na teoria do cinema. Em parte, situa-se o contexto da emergência do digital, cuja configuração abrangentemente manipulativa ameaçava a indexicalidade da imagem fotográfica canonizada no realismo ontológico de Bazin (2018). Mas também, e paradoxalmente, tem se notado e eclosão em diferentes pontos do globo de filmes reavivando as diretrizes associadas ao realismo cinematográfico, como o plano-sequência com profundidade de campo, o uso de não-atores e locações reais, e assim por diante. Por vezes, estas obras também propõem atualizações,

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Diálogos Visuais no Brasil Contemporâneo.

² Adriano Reis Cominato de Lima é mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE e graduado em Comunicação Social pela Unicamp. Email: adriano.reis@ufpe.br

reinvenções e desdobramentos em tais práticas, de modo a até mesmo questionar e/ou tensionar as próprias noções de realismo no cinema.

Nesse escopo, o longa-metragem *Noites Alienígenas* (Sérgio Carvalho, 2022) é um exemplo notório tanto do retorno ao realismo ontológico baziniano quanto da manifestação de suas crises e irrupções. Partindo de uma contextualização histórica do realismo no cinema e uma revisão de seu status na contemporaneidade, o seguinte trabalho se debruça no filme em questão considerando sua temática, seu contexto de produção e, por fim, sua estilística, ponderando como as escolhas realizadas por diretor e equipe fazem jus tanto à sua própria substância quanto à conjuntura do realismo contemporâneo.

2. Realismo(s) no cinema

“Realismo”, em geral, é um conceito que exige todo o cuidado. Há uma vasta pluralidade estabelecida em torno de seus debates ao longo de séculos, de modo que “evidencia-se a força e fragilidade do termo. Força por persistir, fragilidade quando interpretado sem contexto preciso, sem outra instância material que o qualifique.” (Hamburger, Moran, 2015, p.III) Como colocado pelo teórico literário Karl Erik Schøllhammer:

[...] o conceito de realismo traz, etimologicamente, uma ambiguidade paradoxal entre o realismo filosófico, que antes do Renascimento identificava uma realidade universal por trás das aparências sensíveis dos fenômenos, e o realismo na história da arte, que identifica as possibilidades miméticas no registro da semelhança criada pela via das representações. (Schøllhammer, 2016 p.16)

E mesmo quando isolado no âmbito do cinema, o debate segue sujeito a contradições, atravessamentos interdisciplinares e sub-categorias heterogêneas entre si, frutos de tensões geradas gradualmente desde os primórdios da sétima arte. No entanto, uma das delineações que mais se destacou (e a que mais cabe ao presente argumento) foi o assim chamado “realismo ontológico”, ancorado primordialmente nos escritos de André Bazin (2018). Segundo o autor, o cinema possuiria uma vocação natural ao

realismo baseado na questão “genética” da fotografia³, que, em contraponto aos outros meios de representação visual, ostentava uma “objetividade essencial”. “Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’.” (Bazin, 2018, p.32)

O contexto cinematográfico em questão serviu de grande auxílio: desde a virada da década de 40, uma nova predisposição realista se manifestava em cinematografias de diferentes cantos do mundo, em grande parte pautados “por uma reavaliação obrigatória dos horrores e das mentiras perpetradas pelas ideologias nazifascistas.” (Mello, 2015, p.16) O cinema italiano, em específico, se destacava por se ater a performances de não-atores e filmagens em locações reais sem iluminação artificial, permitindo assim se amplificar a conexão entre o mundo externo — marcadamente um país destruído e desmoralizado pelos efeitos do fascismo e da guerra — e o material fílmico.

A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia [...]. A consequência é que os filmes italianos têm um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou. Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época. (Bazin, 2018, p. 310)

Somado a isso, Bazin privilegiou como instrumentos de análise o plano-sequência e a profundidade de campo, ambos praticados em abundância na série de filmes realistas de sua geração, sejam dos diretores italianos, seja de Welles, Ozu, etc. Tais procedimentos, especialmente quando combinados, pareciam capazes de permitir que o acontecimento se mostrasse em integridade e sem tanto intermédio da ação do cineasta, como uma “janela para o mundo”, que “coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade.” (Bazin, 2018, p. 116)

Aos poucos, Bazin traçou sua própria História do realismo, e seu vocabulário impregnado por uma terminologia própria da filosofia — ontologia, fenomenologia, imanência, dialética, etc — parecia oferecer respostas não só às inquietações sobre o real presentes no pensamento artístico, mas também em outros campos das ciências

³ Hoje, a ontologia fotográfica baziniana é por vezes endereçada nos termos de uma “indexicalidade”, como proposto por Peter Wollen em 1969, com base em seus estudos em torno da semiótica peirciana.



humanas. No entanto, nas décadas que se seguiram depois, sua teoria passou a ser minada por múltiplas frentes. “Inspirada por Barthes, Metz, Althusser, Freud, Lacan e Brecht, uma teoria ‘antirrealista’ foi desenvolvida durante a década de 1970, na forma de um programa prescritivo destinado a desconstrução da identificação subjetiva produzida pelas narrativas ilusionistas do cinema clássico.” (Nagib, Mello, 2009, p.XVII) Ou como também sintetiza o teórico alemão Thomas Elsaesser:

Estas críticas têm sido típicas do que foi chamado de versão epistemológica da teoria do cinema: quer dizer, críticas ao realismo ‘naïve’, primitivo [...]. Essa desconstrução do realismo baziniano como um efeito de realidade mascarando um efeito de discurso foi baseada na noção que o aparato cinematográfico e a prática narrativa dominante impediam o cinema de gerar conhecimento objetivo sobre o mundo. Ao contrário, um filme só era capaz de produzir ‘discursos’: quer dizer, reproduzir o estado de falsa cognição e autoalienação considerado típico da subjetividade de gênero nas nossas sociedades ocidentais. (Elsaesser, 2015, p.40)

“Assim, o realismo no cinema, com sua conotação positiva de uma janela para o mundo, deu lugar a uma ‘ilusão’ ou ‘impressão’ da realidade, no sentido negativo de um discurso ideológico.” (Nagib, Mello, 2009, p.XVII) Ao fim da década de 80, a situação chega a piorar com a queda do muro de Berlim e da União Soviética, gerando lamentações distópicas como o “fim da História”. Inevitavelmente, “o cinema pós-moderno foi consagrado depois disso por meio do estilo pastiche de artistas como Quentin Tarantino e David Lynch, e replicado em todo o mundo.” (Nagib, Mello, 2009, p.XIV)

No entanto, a partir de meados da década de 90, a tecnologia digital começa a invadir a experiência humana em múltiplas instâncias, incluindo o audiovisual, desencadeando uma série de mudanças substanciais tanto na prática quanto na teoria cinematográfica. Dentre elas, uma é incontornável: a natureza manipulativa da imagem digital ameaça romper de forma definitiva a conexão entre o cinema e a realidade externa. E por consequência (ou paradoxo) um crescente interesse pelo real se coloca novamente no centro do debate. Como aponta James Buhler, “se os estudos cinematográficos há muito tempo têm tido um consenso teórico de que a imagem é construída, o surgimento do ‘filme’ digital revelou que o campo estava surpreendentemente comprometido com uma realidade fotográfica garantida pela

indexicalidade da imagem.” (Buhler, 2019, p.258). Dessa forma, o realismo no cinema como “um eterno retorno, que como tal volta diferente, com novos problemas, indagações e experiências.” (Hamburger, Moran, 2015, p.III)

É também nesse contexto que “é possível observar uma tendência de ‘retorno ao real’ na produção audiovisual mundial, inaugurada, a partir de meados dos anos 1990, por movimentos como o Dogma 95 na Dinamarca, o cinema iraniano e o cinema em língua chinesa.” (Mello, 2015, p.18) E ao decorrer do século XXI, tal tendência tem se espalhado pelos cinemas independentes do mundo todo, por meio de nomes de peso como Gus Van Sant, Lucrecia Martel, Apichatpong Weerasethakul, entre outros. Tais cineastas se beneficiam com o fato de que “a tecnologia digital frequentemente torna o registro do real, bem como sua disseminação, muito mais fácil e barato.” (De Luca, 2015, p.63). Assim, “a tecnologia digital tem sido usada com mais frequência como facilitadora do registro de locais e personagens reais, bem como um meio de expandir a aplicação de técnicas tradicionalmente identificadas com o realismo, como o plano-sequência tão apreciado por Bazin.” (Nagib, Mello, p.XV)

Ainda assim, ao ponderar sobre algumas das principais tendências desse “Novo Realismo”, Elsaesser (2015) sugere um “marco dois da ontologia”, ou uma “ontologia pós-epistemológica”. Isso porque, na própria escolha de abordagem, esse movimento confrontaria as percepções do realismo cinematográfico como um discurso alienante, e assim, “estaria em sintonia com a superação do pós-modernismo.” (p.41) Ao mesmo tempo, não se trata de um simples retorno à objetividade da fotografia, ao cinema como janela para o mundo; a ontologia do Novo Realismo compreende nossa experiência fragmentada entre o real e o virtual, o eu e o outro, e assim por diante. “Por extensão, esta não lamenta a chamada perda da indexicalidade da imagem fotográfica.” (p.42) A conciliação parece emanar da ideia de que, a despeito de todo o ceticismo em torno de um “real” objetivo, há, de fato, “algum real” a ser apreendido, mesmo que em partes. Nesse sentido, a chave passa a ser a percepção:

Por um lado, o novo realismo, ao expressar o reconhecimento de que nem tudo é construído, encontra sua manifestação nas humanidades em geral, mas especialmente em estudos de cinema em torno de uma renovação de interesse e reinvestimento no ‘corpo’, ‘nos sentidos’, pele, tato, toque e na dimensão

háptica, ao qual corresponde na filosofia e na neurociência evolucionária à ideia da ‘mente personificada’. (p.43)

Não por acaso, foi também a partir dos anos 90 que “a teoria cinematográfica foi reenergizada com um conjunto de novos conceitos, todos eles relacionados, em graus variados, à fisicalidade da experiência audiovisual.” (Nagib, Mello, p.XXI) Assim, passou a se perpetuar cada vez mais a ideia de que este Novo Realismo trata-se, acima de tudo, de um Realismo Sensorio (De Luca, 2015; Vieira Jr, 2015), pautado primordialmente, nas palavras de Erly Vieira Jr, na “adoção de uma sensorialidade difusa, multiforme, reticular e dispersiva”:

Aqui, os afetos eclodiriam dentro do plano, não necessariamente atrelados ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo, capaz de tensionar nossa percepção do conjunto de simultâneos microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador. (Vieira Jr, 2015, p.94)

Nesse aspecto, mesmo com a adoção das mais tradicionais tendências do realismo ontológico, são filmes que empreendem “estratégias narrativas ou dispositivos motivacionais que procuram consciência e subjetividade não nos recessos do eu, mas sim na tentativa de despersonificá-las, externalizá-las, até mesmo anulá-las, e então realocá-las no mundo das coisas, dos espaços, e o espaço do ‘outro’.” Desta forma, são filmes que sugerem uma resposta não apenas à crise do realismo nas artes, mas nas ciências humanas de maneira geral, ou como colocado por Schøllhammer:

[...] na emergência de uma metafísica em que o pensamento põe a estabilidade material à prova, numa espécie de atomismo da matéria que caracteriza o estético e onde o corpo do sujeito é engajado por uma vibração molecular indeterminada, uma sensação insensível desse nível de percepção e afeição sem sujeito que opera virtualmente na obra. (Schøllhammer, 2016, p. 16)

3. Noites Alienígenas

Noites Alienígenas (2022) é o primeiro longa-metragem de ficção realizado integralmente no estado do Acre, e a estreia na direção cinematográfica de Sérgio de Carvalho, jornalista e autor do livro homônimo no qual o filme se baseia. A história



circunda a chegada das facções traficantes do sudeste brasileiro nas periferias de Rio Branco, de modo que acompanhamos a população local lidando e reagindo ao impacto da nova conjuntura em que vive. Logo, e como é de se esperar da trajetória prévia do realizador no meio jornalístico, trata-se de um filme centrado em abordar um tema pujantemente atual, ostentando um forte caráter de denúncia e de urgência, de maneira similar ao que fora empregado no neorrealismo italiano.

E assim como no caso da Itália do pós-guerra, essa “aderência à atualidade” assim avaliada por Bazin também é intensificada pelo uso quase integral de filmagem em locações reais combinado com o caráter de extrema especificidade do cenário em que o filme se passa: uma capital do norte amazônico, ostentando uma grande sobreposição de floresta e cidade, enormes construções de concreto posicionadas não muito distantes de suntuosos rios e clareiras. Da mesma forma, no aspecto sociológico, vemos uma curiosa coexistência entre hip-hop, ancestralidade indígena, igreja evangélica, cultura hippie, e assim por diante. A narrativa, ao oscilar o foco entre diversos personagens das mais variadas estirpes, origens, crenças e faixas etárias, busca justamente fazer jus a essa diversidade de vivências.

Nesse aspecto, também é notável em *Noites Alienígenas* a presença massiva de não-atores, representando no enredo papéis semelhantes ao que subjazem na vida real. O próprio protagonista, Rivelino, um jovem grafiteiro praticante de rap “freestyle” e frequentador de batalhas de rima e de *slam*, é interpretado pelo rapper acreano Gabriel Knoxx. Da mesma forma, diversos outros atuentes foram contratados no filme não por sua experiência prévia com dramaturgia, mas por seu pertencimento ao universo retratado, de modo que, novamente, assim como no neorrealismo: “os não profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica.” (Bazin, 2018, p.314)

Há exceções: no elenco, também trabalham intérpretes profissionais como Chico Díaz, Joana Gatis e Gleici Damasceno. Todavia, no caso dos dois primeiros, não são atores imediatamente reconhecíveis a ponto de alavancar um status de *star system* ao filme. Já a terceira, embora sendo amplamente reconhecida por sua participação em uma edição do reality show *Big Brother Brasil*, é de origem rio-branquense, e assim pertencente à realidade representada no ecrã. “Não é a ausência de atores profissionais



que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema [...] mas a negação do princípio de estrela e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais.” (Bazin, 2018, p.314)

Por fim, além dos quesitos de temática e contexto de produção, a estilística de *Noites Alienígenas* também dispõe de muitas afinidades com o realismo ontológico baziniano. Falo mais pontualmente da larga presença de planos-sequência com profundidade de campo, a “janela para o mundo” segundo Bazin. Logo no início do filme, nos defrontamos com um único take de mais de 9 minutos, que não apenas dá cabo de apresentar os principais personagens (Rivelino e seu mentor Alê, interpretado por Chico Díaz) e os elementos centrais da trama (o tráfico de drogas, a agonia da juventude, etc), como também situa o espectador num dos principais cenários do filme: a casa de Alê, uma humilde construção com uma varanda por onde é possível vislumbrar a heterogênea combinação de periferia e vegetação abundante.

Em muitos outros momentos do filme, a dinâmica é parecida: as sequências são apresentadas sem cortes, buscando sintetizar em um único plano-sequência a chegada e a partida de personagens, suas interações, e por vezes seu deslocamento espacial, reforçando cada vez mais a particular configuração gentrificada de Rio Branco. Em entrevista, Sérgio de Carvalho ressaltou que tais escolhas se deram em grande parte por conta do trabalho com não-atores, que deixá-los atuar livremente sem muitos cortes e sem muita interferência se mostrou o método mais eficaz de extrair performances mais naturais e eficazes.

Entretanto, a despeito de todos os apontamentos feitos em torno da obra até aqui, não é apenas na ontologia baziniana que seu realismo se ancora. Há também, em paralelo, um forte viés sensorial atuando no filme em momentos pontuais, que geram uma relação por vezes complementar, por vezes conflituosa com essa “janela para o mundo” constantemente colocada. São planos que privilegiam não uma visão ampla, panorâmica e objetiva, mas, pelo contrário, a proximidade aos corpos e objetos, suas texturas e materialidades, e assim por diante. As sonoridades, similarmente, assumem um aspecto mais denso e disperso, desatreladas de uma relação direta com a diegese.

Tal fenômeno pode ser atribuído à já comentada multiplicidade de fios narrativos e personagens — em especial, com a trama de Paulo, um indígena com um



forte quadro de dependência química, que passa quase a totalidade do filme sofrendo de abstinência, ou então sob o efeito direto de substâncias. Inclusive, a primeira sequência do filme, antecedente ao longuíssimo plano-sequência de Rivelino e Alê, retrata este personagem em sua cama alucinando com o sibilar de uma serpente e a visão de suas escamas se movendo lentamente num primeiríssimo plano, quase plano-detulhe. De maneira geral, quando focado na história e no ponto de vista de Paulo, o discurso fílmico por vezes convida o espectador a experienciar o mundo como uma espécie de “consciência alterada”. Tal fator, segundo Elsaesser, trata-se de um marcador forte do Novo Realismo, cujos filmes muitas vezes seguem:

[...] apresentando protagonistas cuja visão do mundo é diferente, marcada pelos limites colocados nas suas faculdades físicas ou mentais: restrições, que, no entanto, acabam sendo condições de capacitação em algum outro registro. [...] O mundo, percebido através destas sensibilidades restritas e aumentadas, manifesta-se como tendo propriedades especiais. Relações de tamanho são diferentes, distância e proximidade assumem características igualmente perigosas, registros temporais não mais se alinham, coisas terríveis e miraculosas podem acontecer. (Elsaesser, 2015, p. 44-45)

E para além das alucinações de Paulo, há outros momentos em que o filme se permite “interromper” sua narrativa para sujeitar o espectador a uma experiência mais contemplativa e sensorial. Vemos, por exemplo, mulheres indígenas se banharem no rio da cidade. Não são personagens que foram nomeadas, tampouco exercem alguma participação no desencadear dos eventos da trama; invés disso, são habitantes de Rio Branco vivendo seu dia a dia de forma tênue e desconectada do turbilhão de conflitos que se desenrolam com os personagens principais. Também vale ressaltar o clímax do filme, quando Rivelino é perseguido e capturado pelos traficantes da facção, tanto ele quanto Alê vislumbram luzes piscantes sugerindo uma atividade alienígena entrando em cena, em um forte flerte com a tradição do realismo fantástico latino-americano.

E reforçando: tais escolhas estilísticas não podem ser encaradas como mero capricho, uma espécie adequação às tendências do cinema mundial, pois fazem juz por inteiro à premissa do filme em tentar se adentrar numa realidade complexa e heterogênea, por onde os mais diferentes indivíduos manifestam variadas perspectivas e entendimentos do mundo. Num geral, trata-se de um compromisso forte, mas não



rígido, com o realismo ontológico, se permitindo abranger diferentes formas de percepção e manter diálogo com outras formas de se pensar o real no cinema contemporâneo — como uma experiência fragmentada, tensionada pelos limites entre o eu e o outro. Afinal, “se o cruzamento audiovisual entre fronteiras nacionais já havia resultado em obras ‘híbridas’, ‘interculturais’, ‘transnacionais’ e ‘sotaqueadas’, agora elas se tornam viscerais, carnavais, corpóreas, sensíveis; em suma, mais reais (e realistas) do que nunca.” (Nagib, Mello, p.XXI).

Referências

BAZIN, André. O que é o cinema?. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BUHLER, James. Theories of the Soundtrack. Oxford University Press, 2019.

DE LUCA, Tiago. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, p. 61-93, 2015.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: Realismo fantasmagórico (org. Cecília Mello). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2015.

HAMBURGER, Esther; MORAN, Patrícia. Apresentação. In: Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, p.. I-V, 2015.

MELLO, Cecília. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: Realismo Fantasmagórico. São Paulo: São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP, p. 15-33, 2015.

NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Org.). Realism and the audiovisual media. Nova Iorque: Springer, 2009.

NOITES Alienígenas. Direção de Sérgio de Carvalho. Rio Branco: Saci Filmes, 2022 (91 minutos).

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do realismo ao pós-realismo. Scripta, v. 20, n. 39, p. 14-21, 2016.

VIEIRA JR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: Realismo Fantasmagórico. São Paulo: São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP, p.93-111, 2015.

ACTOS DE CRUELDAD: LA TRANSGRESIÓN DE LA INFANCIA

ACTS OF CRUELTY: THE TRANSGRESSION OF CHILDHOOD

Alexia Harley Ortiz Herrera

Estudiante de graduação – UNAM





ACTOS DE CRUELDAD: LA TRANSGRESIÓN DE LA INFANCIA¹

ACTS OF CRUELTY: THE TRANSGRESSION OF CHILDHOOD

Alexia Harley Ortiz Herrera² (Estudiante de graduación – UNAM)

Resumo

El presente análisis explora cómo la película *Veneno para las hadas* (1986), desafía las nociones sobre la infancia. La metodología empleada se centra en el estudio de la transgresión de la concepción de la infancia, utilizando teorías de autores como Philippe Ariès, Michel Foucault y Noël Carroll para comprender cómo los actos de crueldad de los personajes infantiles rompen con los estereotipos culturales asociados a la niñez. Así pues, se examinan las dinámicas de poder entre las protagonistas, Verónica y Flavia, y su relación con los límites morales establecidos por el proyecto de modernización.

Palavras-chave: Infancia, estereotipo, transgresión, crueldad, monstruo.

Abstract

The present analysis aims to explore how the film *Veneno para las hadas* (1986), challenges notions of childhood. The methodology employed focuses on the study of the transgression of the conception of childhood, using theories of authors such as Philippe Ariès, Michel Foucault and Noël Carroll to understand how the acts of cruelty of the child characters break with the cultural stereotypes associated with childhood. I analyze the power dynamics between the protagonists, Veronica and Flavia, and their relationship with the moral boundaries set by the modernization project are examined.

Keywords: Childhood, stereotype, transgression, cruelty, monster.

Introducción

Veneno para las hadas es un filme mexicano de 1986 dirigido por Carlos Enrique Taboada. La cinta narra la historia de Verónica (una niña huérfana al cuidado de su nana) y Flavia (una infanta atendida por sus padres burgueses). Ambas entablan una relación de amistad en la que la primera niña convence a la segunda sobre ser una *bruja*. Debido a esta situación, Verónica se aprovecha de Flavia y, bajo amenazas, la manipula para que cumpla sus caprichos. Son los actos de crueldad que comete Verónica contra su amiga lo que lleva a esta última a acabar con la vida de la *bruja*.

A pesar de que el canon cinematográfico mexicano y la implementación de niños protagonistas se consolidaran a partir de la época del cine de oro, *Veneno para las hadas* rompe, por un momento, con los estereotipos sobre los niños que se habían

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada: O OCULTO E O INDIZÍVEL PELAS VIAS DO CINEMA.

² Estudiante de la licenciatura en Historia del arte de la UNAM. Titular consejera de la ENES Morelia en el CAAHYA y becaria en el PAPIME *Descolonizar la currícula*.



configurado en esa época. Negar el atributo de inocencia que se les ha adjudicado a los infantes y su relación directa como ejemplos de la moral subvierte el régimen establecido y aterroriza al espectador durante noventa minutos. Este trabajo tiene como propósito analizar al sujeto infante desde el sentido de transgresión que se presenta en los actos crueles de las protagonistas, para entender cómo es que dicha transgresión opera dentro de la dimensión del miedo.

La infancia

El análisis de *Veneno para las hadas* ha sido escaso en comparación con otras películas de Taboada y la mayoría de esos textos encasillan al objeto de estudio en el género del cine de terror. Sin embargo, uno de los trabajos más retomados es el de *El miedo y los límites de la realidad en Veneno para las hadas* que se desprende, aunque no del todo, de esa premisa. Para Carlos Zermeño, la película está atravesada por una tensión entre la imaginación y la realidad, que a su vez está alimentada por elementos formales del género del terror, sin llegar a pertenecer del todo a él. Zermeño asegura que el miedo provocado en el espectador es debido a la presentación en pantalla de las “terribles” consecuencias de la imaginación cuando esta traspasa la realidad (Zermeño, 2012, p.99). Algo que indudablemente llama la atención de la película son sus protagonistas infantas que, a pesar de ser consideradas en el análisis del filme, pondero que el tema de la infancia no se ha problematizado lo suficiente. Aún así, pienso que es ahí dónde está la clave para entender cómo es que esta película, sin ricos elementos formales del cine de terror, logra hacer sentir fuera de lugar al espectador.

En 1960, el historiador francés Philippe Ariès en su libro *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* rastreó, por medio de imágenes (llámese pintura, grabado y escultura), un cambio en la perspectiva de los adultos con respecto a los infantes lo que, naturalmente, implicó un cambio en el concepto de infancia. De acuerdo con Ariès, en la Edad Media no existían niños, “sino hombres de tamaño reducido” (Ariès, 1987, p.58). Mientras que para el siglo XIX ya se pensaba en los infantes como parte central de la familia, “[...] la cual se interesa no solo por su porvenir, su futuro en la sociedad. Sino también por su presencia y su mera existencia” (Ariès, 1987, p.187). Recordemos que la familia se ha entendido como la unidad mínima de la sociedad. Por



lo tanto, podemos considerar que ya se pensaba en los infantes como parte de esta, como seres que deben aspirar a convertirse en sujetos.

Para el caso mexicano, la configuración del imaginario sobre la infancia se encontró permeada por una serie de estereotipos, entre los que resaltan la inocencia y pureza, virtudes alejadas de los vicios inmorales a los que el ser humano no debe ceder. De acuerdo con Alberto Del Castillo Troncoso, el proyecto de modernización de Porfirio Díaz a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se interesó por crear políticas de estado, entre las que destacaré las implementadas en el ámbito educativo y médico, preocupadas especialmente por los infantes: una ley de educación primaria, las aperturas de *kindergartens*, las creaciones de departamentos de higiene, recopilación de datos psíquicos y la disposición de textos de medicina infantil (en su mayoría provenientes de la clínica francesa) son algunas de las medidas que le dieron cuerpo a esas políticas del estado (Del Castillo, 2001, p.23-24). En resumen, estas políticas ayudaron a construir el imaginario social sobre los infantes, pero traduciendo el mismo estereotipo que ya se había configurado en Europa. Entonces, se puede decir que dicho proyecto colaboró en gran medida para que se caracterizara a la infancia por su inocencia, pureza y bondad.

Dichas características no se representan dentro de la película (por lo menos en el personaje de Verónica), puesto que vemos a la niña abusar de la posición de poder que tiene sobre Flavia y que las circunstancias le han ayudado a tomar. Tras convencerla sobre ser una *bruja*, por miedo, Flavia comienza a hacer todo lo que Verónica le ordena, como asumir la culpa y el castigo por llevar una serpiente al aula, regalarle un lapicero costoso, escaparse de la escuela para ver momias, robar la piel de una serpiente, ir al panteón a medianoche, entre otras más. Sin embargo, el culmen de las órdenes de Verónica y el acto que las conduce al trágico final es pedirle a Flavia su perrito Hippie.

¡Quiero a Hippie!

En la escena previa a la secuencia de la mascota, las dos niñas están paseando a medianoche por el panteón en busca de una cruz para agregarla al Veneno para las hadas que planean preparar. Mientras Verónica la está desenterrando, Flavia aluza con la linterna y, temerosa tras escuchar unos pasos, decide voltear. En ese momento se inunda



la pantalla con el rostro de Toño (el cuidador del rancho) y les pregunta: ¿Qué andan haciendo aquí? Tras un fundido a la hora con catorce minutos, inicia la secuencia con un claroscuro.

En la primera escena, a través del barandal, en un bajo encuadre se ven las piernas del papá caminando de un lado para otro; de fondo están las dos niñas. El papá de Flavia está molesto y, con voz de regaño, les pide que le expliquen lo que hacían en el panteón. En cuatro planos detalle, que intercalan el rostro de Flavia con el de Verónica, es la primera la que confiesa el secreto del veneno, mientras que la segunda mira severamente a su amiga y le explica al señor que es solo un juego. El papá de Flavia las manda a dormir mientras que un paneo sigue a las niñas hasta su habitación. Hay un corte y la cámara se posiciona fija para capturar a las infantas entrando al cuarto. Flavia intenta disculparse con Verónica, pero esta última, sin voltear a ver a su amiga, le pide que no le hable y la amenaza. Es el rostro de preocupación de Flavia el que se queda con nosotros.

El sonido de las ramas doblegarse abre la segunda escena y nos presenta la imagen de Verónica en un columpio; su vaivén se ve interrumpido por Flavia, cuya petición es que no siga enojada. De pie, Verónica le reclama el incumplimiento de la promesa de mantener el secreto entre ellas; Flavia considera el suceso como algo menor, pero la *bruja*, al sentirse traicionada y con su poder en peligro, amenaza a Flavia con sus pares sacándole los ojos. De nuevo, el encuadre es abarcado por la imagen de Flavia.

En el desván, Verónica está guardando todos los ingredientes para el veneno. Una vez ocultos debajo de la paja, procede a bajar por la escalera de madera; abajo está Flavia que le suplica a Verónica que les diga a las brujas que no le saquen los ojos ni le corten la lengua “por revelar sus secretos”. Verónica aprovecha y procede a preguntarle: “¿Qué me das?” Flavia le responde desesperada: “lo que quieras”, pero la *bruja* quiere a Hippie. En la escena subsecuente, Flavia intenta salvar a su perrito al dejarlo en el coche de su papá; sin embargo, fracasa, pues él se da cuenta de la presencia del perro y lo regresa a la casa del rancho.

Plano seguido, entra Verónica a la habitación y a continuación hay un breve diálogo que ejemplifica el acto de manipulación más cruel que pudo cometer Verónica



contra su amiga. Verónica inicia: ¿Me vas a dar a Hippie?, ¿Para siempre?, dámelo ahora, di que es mío. Flavia asiente. Verónica responde: No así no, di, juro que nunca trataré de quitarle a Verónica a Hippie y si lo hago, que las brujas vengan y me saquen los ojos. Flavia repite las palabras mientras brotan sus lágrimas; el sentimiento es tan grande que la impulsa a la cama y el sonido de su sollozo es ligeramente amortiguado por su colchón. Verónica con Hippie en brazos le dice: No llores Flavia, seguro que tu papá te va a regalar otro. A la hora con veintiún minutos termina la secuencia.

He escogido esta secuencia porque, como ya lo mencioné, es el punto culmen que obliga a Flavia a eliminar a la *bruja*. El acto cometido por Verónica es un acto de crueldad que trasgrede los límites morales que el propio concepto de la infancia condensa. A su vez, el personaje, estando consciente, atraviesa el límite de la razón y transita en el campo de la irracionalidad. Recordemos que la infancia es concebida en México como parte de un proceso de modernización del propio país, lo cual no es un dato menor, ya que para la modernidad la idea del límite se concibe polar: por un lado, como algo negativo que detiene el pensamiento (el acto de razonar), y por otro en el que, a su vez, necesita de esos límites disciplinares normativos para organizar a la sociedad alrededor de principios compartidos. A propósito de lo disciplinar y su relación con la autocensura, Michel Foucault nos dice:

En un régimen disciplinario, la individualización es en cambio "descendente": a medida que el poder se vuelve más anónimo y más funcional, aquellos sobre los que se ejerce tienden a estar más fuertemente individualizados; (...) por medidas comparativas que tienen la "norma" por referencia, y no por genealogías que dan los antepasados como puntos de mira; por "desviaciones" más que por hechos señalados. En un sistema de disciplina, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el normal y el no delincuente. En todo caso, es hacia los primeros a los que se dirigen en nuestra civilización todos los mecanismos individualizantes; y cuando se quiere individualizar al adulto sano, normal y legalista, es siempre buscando lo que hay en él todavía de niño, la locura secreta que lo habita, el crimen fundamental que ha querido cometer (Foucault, 1976, p.202-203).

En ese sentido, los infantes son en mayor medida juzgados bajo la normalidad (lo normativo), ya que su posición dentro de la sociedad es concebida como un estado inicial del desarrollo del individuo moderno, en el que la racionalidad es la característica primordial. Es decir, que los niños están insertos en un sistema en el que se les debe "educar" para que posteriormente puedan convertirse en ciudadanos. En el caso de nuestra película, Verónica es un ser anormal que decide no operar dentro de ese sistema,



decide no autocontrolarse. Verónica es un *monstruo* que viola las categorías culturales establecidas y subvierte las características de la infancia.

En cuanto al cine de terror, un elemento que habitualmente no falta en sus relatos son los monstruos, pero para que lo sean, los seres representados tienen que ser transgresores de algo. “Es decir, los monstruos horrorosos encarnan la noción de una violación de la naturaleza. Pero para que haya una violación de la naturaleza, se necesita una concepción de la naturaleza que relegue a los seres en cuestión al reino de lo no natural” (Carroll, 1990, p.57). Verónica no sigue la “naturaleza” del niño inocente, bueno y puro. No es la niña que sigue los estereotipos, ni se presenta en el cine como se presentan los niños del canon cinematográfico.

Reflexiones finales

Recapitulando lo que ya he dicho, la película *Veneno para las hadas* desafía las nociones del concepto de la infancia al presentar a sus protagonistas, Verónica y Flavia, en un contexto de manipulación y crueldad. A través de la relación entre ambas niñas, la obra subvierte los estereotipos de inocencia y pureza que tradicionalmente se asocian con la niñez, mostrando una dinámica de poder donde Verónica utiliza su influencia para someter a Flavia a actos cada vez más extremos.

Este análisis revela cómo el filme nos presenta con medios no convencionales imágenes que al espectador le resultan horrorosas. Los actos crueles de Verónica se convierten en un vehículo para explorar los límites morales que se espera que los niños respeten. Además, complementa esta discusión al señalar que, en un régimen disciplinario, los individuos son cada vez más individualizados y juzgados bajo normas estrictas. En este sentido, Verónica representa una ruptura con estas expectativas normativas, actuando como un *monstruo* que desafía las categorías culturales establecidas sobre lo que significa ser niño. Así, *Veneno para las hadas* no solo es una película de horror, sino también una crítica a las construcciones de una sociedad moderna.

Sin embargo, aunque pareciera que el horror termina únicamente con la figura de Verónica, de acuerdo con Noël Carroll, la estructura de la ficción del cine de terror transita por tres estadios:



[El primero es el] [...] de la normalidad (un estado de cosas en el que nuestro esquema ontológico valor permanece intacto); [el segundo] a su disrupción (aparece un monstruo, sacudiendo los cimientos mismos del mapa cognitivo de la cultura -afrenta que en sí misma puede ser percibida como inmoral/anormal- [...] [por último] a la confrontación final y la derrota del ser anormal y disruptivo (restaurando así el esquema de cosas de la cultura eliminando la anomalía y castigando sus violaciones del orden moral). Dentro de esta constelación asociativa, el orden se restablece no solo en el sentido de que ya no hay más carnicería; sino que, supuestamente, el orden cultural establecido que reinaba antes de las perturbaciones introducidas en la ficción está funcionando una vez más (Carroll, 1990, p.200).

En la película, primero encontramos que hay un orden normal que, en mayor medida, habita en nuestra mente, puesto que el segundo estadio (el del *monstruo* disruptivo) se nos presenta desde el inicio. Además, a pesar de que su manipulación vaya operando de manera gradual, solo hay atisbos de normalidad cuando Flavia conversa con sus padres. Para el tercer estadio, o sea, en el final de *Veneno para las hadas*, el director decide recuperar el orden con lo impensable: una niña quemando a la otra. El orden restablecido en realidad no deja de ser perturbador, puesto que lleva al extremo aquello que nos resulta inmoral. Taboada no sólo nos presenta a la niña *bruja* transgresora, sino que termina mostrándonos la imagen de aquello que durante toda la trama creíamos imposible: la niña manipulada se cansa de los abusos y, en un giro trágico, termina transgrediendo lo ya transgredido. Asesina a la *bruja*, asesina al *monstruo* social ¿Será eso el verdadero horror?

Referências

ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus, 1987.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror: or paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

TRONCOSO, Alberto Del Castillo. **Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México. 1880-1914**. 2001. Tese (Doutorado em história), Centro de estudios históricos, El Colegio de México, CDMX, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1976.

VENENO para las hadas. Dirección de Carlos Enrique Taboada. CDMX: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1986. 1 vídeo (90 min). Disponível em: [HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/VPLH1986](https://archive.org/details/VPLH1986). Acesso em 20 março 2025.

ZERMEÑO, Carlos. El miedo y los límites de la realidad en veneno para las hadas. *Tomauno*, n. 1, p. 93-102, 2012.

Entre a definição e as indefinições na pesquisa sobre o estrangeirismo e o carisma na cinematografia brasileira

Between definition and uncertainty in research on foreignness and charisma in Brazilian cinematography

Aline de Caldas Costa dos Santos

(Doutora - Universidade Federal do Oeste da Bahia)



Entre a definição e as indefinições na pesquisa sobre o estrangeirismo e o carisma na cinematografia brasileira¹

Between definition and uncertainty in research on foreignness and charisma in Brazilian cinematography

Aline de Caldas Costa dos Santos² (Doutora - Universidade Federal do Oeste da Bahia)

RESUMO: O estudo do estrangeirismo associado ao conceito antropológico de carisma vem se desenvolvendo ao longo dos últimos três anos. O estrangeirismo nomeia o fenômeno das trocas, imbricações, arranjos e estéticas entre pessoas fotógrafas da imagem em movimento brasileiros e estrangeiros, seja no campo da formação ou da atuação profissional no Brasil. O carisma designa aqueles que, além de participarem do estrangeirismo, também se colocam como lideranças ou resistências políticas da área. O trabalho relata o andamento do processo de delineamento do conceito e do mapeamento do estrangeirismo, apresentando uma metarreflexão sobre a pesquisa.

Palavras-chave: Cinematografia; Estrangeirismo; Carisma; Filosofia da ciência.

ABSTRACT: The study of foreignness associated with the anthropological concept of charisma has been developing over the last three years. Foreignness refers to the phenomenon of exchanges, overlaps, arrangements and aesthetics between Brazilian and foreign photographers of moving images, whether in the field of training or professional activity in Brazil. Charisma designates those who, in addition to participating in foreignness, also position themselves as leaders or political resistance in the area. The paper reports the progress of the process of outlining the concept and mapping foreignness, presenting a meta-reflection on the research.

Keywords: Cinematography; Foreignism; Charisma; Philosophy of science.

A respeito do pensamento científico

Perguntado sobre a natureza do que é o “científico”, Rubem Alves (2007) usou de histórias e analogias para responder ao amigo aposentado. A primeira relação de semelhança posta foi entre o cientista e o pescador.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada **Direção de fotografia no Brasil: processos formativos e identidades**.

² Professora da área de imagens dos cursos de Artes Visuais e Publicidade da UFOB. Integrante do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (CNPq/UFF).



Rubem contou uma história em que aldeões ribeirinhos utilizavam orações, filosofias e práticas mágicas para se aproximarem dos seres míticos, deuses e criaturas que habitavam as águas - todos desconhecidos aos homens. Um dia, um sujeito teve a ideia de construir um objeto para capturar os seres do rio. Sob risos e desconfianças, ele depositou sua malha nas águas e, no dia seguinte, encontrou um peixe dourado naquele emaranhado a que chamou “rede”. Houve quem se enraiveceu e ameaçou o inventor com a fogueira e houve quem se inspirou naquele projeto para construir diversos modelos de redes e pescar no rio seres que diminuía os sofrimentos e aumentavam o prazer humanos. Aquela invenção foi tão eficaz para resolver o problema do desconhecimento sobre os seres aquáticos que os homens, doravante intitulados “pescadores”, se organizaram em uma confraria cujo ingresso só era autorizado àqueles que obtivessem sucesso na pescaria com uma rede de tessitura autoral.

Rubem Alves afirmou ao amigo que os cientistas “também são pescadores que pescam no rio da realidade. Também eles usam redes para pescar. As redes dos cientistas são feitas com palavras” (Alves, 2007, p. 102). Através de palavras, pessoas cientistas descrevem fenômenos desconhecidos ou ainda não compreendidos a contento e elaboram hipóteses; desenham métodos para testar as hipóteses; escrevem teorias para apresentar os resultados do exame. Quando esses resultados apresentam soluções satisfatórias, afirmações gerais são escritas para divulgar o conhecimento gerado junto à comunidade de cientistas. O científico foi apresentado por Rubem ao amigo como “aquilo que caiu nas redes reconhecidas pela confraria dos cientistas” (Alves, 2007, p. 86).

Nessa analogia de Rubem Alves, a imagem da confraria de pescadores é usada para se referir à comunidade científica. Ao mesmo modo que a confraria de pescadores, a comunidade científica formula uma linguagem - um modo próprio de acesso ao real, de expressão de seus saberes e fazeres. Ela legitima o que é científico e formaliza maneiras de produzir ciência; reconhece as realizações de seus membros e compõe um consenso temporário sobre o fundamento e o modelo utilizados na produção da ciência. Em 1962, Thomas Kuhn chamou essa prática de “ciência normal” (Kuhn, 1997, p. 29), pois o consenso entre os cientistas estabelece uma tradição cuja duração depende da capacidade da teoria de seguir respondendo às questões de uma dada época. Todavia, Kuhn sabia que as bases de sustentação de certo modelo científico podem fenecer e deixar de sustentar as respostas dos



cientistas a problemas recorrentes. Ocorre, então, uma “revolução das estruturas científicas”, ou seja, uma nova estrutura de sustentação ao labor dos cientistas precisa ser elaborada.

Rubem Alves também se deteve na explicação sobre o trabalho do cientista: “As palavras do cientista tem por objetivo enunciar a verdade” (Alves, 2007, p. 101). Não se trata, porém, de uma verdade absoluta. O pensamento científico se aproxima da verdade pela dúvida. A pessoa cientista põe o conhecido e o desconhecido em suspeição, se debruça sobre um problema e submete-o ao teste; os enunciados posteriores ao exame podem, assim, ser verificados pela reprodução do método por parte de outras pessoas cientistas. Sem um método de exame, a comunidade de cientistas teria que acreditar nos enunciados, simplesmente. Em 1934, Karl Popper chamou à possibilidade de negação dos resultados de uma pesquisa científica de “princípio da falseabilidade”. A “falseabilidade” tornou-se um critério importante para distinguir e caracterizar o pensamento científico (Popper, 1972), retirando de cena qualquer expectativa por uma verdade única e permanente.

Entretanto, quando uma teoria científica dá conta de explicar uma parcela dos fenômenos que circundam a sociedade, pode ocorrer de a confraria/comunidade científica tomá-la como uma espécie de “pensamento oficial”. “Quando as pessoas lhes falavam de nuvens, eles diziam: ‘com que rede esse peixe foi pescado?’ A pessoa respondia: ‘Não foi pescado, não é peixe’. Eles punham logo fim na conversa: ‘Não é real’” (Alves, 2007, p. 85). Pensamentos divergentes, principalmente quando propostos por pessoas cientistas (ainda) não integradas à comunidade científica, podem ser rechaçados, tolhendo a diversidade de pensamento. “Unanimidade de opinião pode ser adequada para uma igreja, para vítimas temerosas ou ambiciosas de algum mito [...]. A variedade de opiniões é necessária para o conhecimento objetivo. E um método que estimule a variedade é o único método compatível com a concepção humanitarista” (Feyerabend, 1977, p. 57). A postura “anarquista” sobre o método estava, de certo modo, na analogia de Rubem Alves:

As redes usadas pelos membros da confraria se prestavam a pescar tudo o que existia no mundo? Não. Há muita coisa no mundo, muita coisa mesmo, que as redes dos membros da confraria não conseguem pegar. São criaturas mais leves, que exigem redes de outro tipo [...]. E, no entanto, são absolutamente reais. Só que não nadam no rio (Alves, 2007, p. 85).



Diante dessas características, o que se pode afirmar a respeito do pensamento científico é que ele requer uma dada organização de elementos, recursos e dados para produzir modelos coerentes acerca de recortes de campos de ação.

Recorramos mais uma vez à literatura. Jorge Luis Borges (1995), no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, publicado em 1940 na Argentina, apresentou uma narrativa que também nos serve como analogia e metáfora para pensar a ciência. Borges abordou a descoberta de um país chamado *Uqbar*, no qual se acreditava na existência de um mundo chamado *Tlön*, inventado/descoberto pela sociedade secreta de *Orbis Tertius*, composta por pesquisadores de áreas variadas. *Tlön* foi narrada por uma série de estudiosos a partir de descrições rigorosamente elaboradas por especialistas em geografia, engenharia, filologia, história, etc. Tais descrições foram associadas a diferentes correntes filosóficas e publicadas em diferentes enciclopédias. Assim, a provocação de Borges, nitidamente imaginária, foi tão sistematicamente caracterizada que chegou a atribuir verossimilhança ao objeto fictício posto.

Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões práticas da Obra Maior dos Homens abarrotaram e continuam abarrotando a Terra. Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder. Há dez anos, qualquer simetria com aparência de ordem - o materialismo dialético, o anti-semitismo, o nazismo bastava para atrair os homens. Como não submeter-se a *Tlön*, à minuciosa e larga evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. [...] *Tlön* será um labirinto, mas um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens (Borges, 1995, p. 46).

A narrativa permite compreender que, quando o mundo passa a ser explicado por um modelo, ele tende a se encaixar nessa referência fabricada e fabricante de ideias. É necessário manter a atenção, então, sobre a elaboração coerente de um modelo a partir do qual se possa produzir uma leitura defensável de um fenômeno.

Uma (ainda) breve tentativa de fazer ciência



Em 2019, no intervalo de um evento científico, um grupo de pessoas pesquisadoras apresentou um convite ao estudo da cinematografia brasileira. Algumas dessas pessoas já tinham uma trajetória de estudos de alguns nomes; outras, se puseram a refletir.

A lista de filmes brasileiros com fotografia inovadora, exemplar ou particular não é pequena, porém, boa parte das pessoas fotógrafas que trabalharam nas obras que evoquei não é natural do Brasil. A inquietação se fez progressiva: para ser brasileira, a cinematografia teria de ser produzida apenas por pessoas fotógrafas nascidas no Brasil? Bastaria a obra ser feita no Brasil para se tratar de cinematografia brasileira? A primeira tentativa de compreensão apontou, primeiramente, para o descarte de uma postura purista: “a cinematografia brasileira não pode ser observada sob uma perspectiva estritamente nacionalista nem territorialista” (Costa, 2021, p. 70).

Ao contrário, a cinematografia no Brasil se forja com a participação do que chamo “fenômeno do estrangeirismo”: o conjunto de trânsitos, estudos, trocas, experiências e inspirações de forças criativas provenientes de um sem número de territórios, gerando variados estilos fílmicos brasileiros. Ao fim, o resultado desses variados encontros e posicionamentos é uma cinematografia que não remete ao estrangeiro e que não demanda uma inspiração estritamente nacional, algo como “nem isto, nem aquilo” (Costa, 2021, p. 70).

Aquela inquietação inicial resultou na tentativa de estabelecer um conceito para nomear a relação histórica entre brasileiros e estrangeiros no campo da direção de fotografia no Brasil. Conceitos são como uma espécie de mobília³ da mente: unem palavras a ideias sistematizadas, com funções epistemológicas e metafísicas. De modo geral, cumprem o papel de ordenar o pensamento, aproximar mundo abstrato e realidade ou processo. Naquele primeiro momento, o intento era descrever um fenômeno de trocas variadas em um contexto particular. Respondidas as perguntas iniciais do problema de maneira ensaística (Costa, 2021), propus uma pesquisa que recorresse à história do cinema brasileiro para subsidiar um mapeamento de pessoas fotógrafas estrangeiras que atuam na cinematografia nacional. Logo nas primeiras leituras (Leite, 2005; Gomes, 1966), identifiquei que o objeto era muito mais amplo.

³ Mobília, do latim, significa “coisas que se movem”, de acordo com o Dicionário Online de Português - Dicio.

Os primeiros aparelhos de exibição chegaram ao Brasil em 1896 e em 1898 foram feitas as primeiras filmagens em terras nacionais, tomadas pelo italiano Affonso Segreto (1875 – 1919). Segreto obteve formação nas técnicas cinematográficas em Paris pela *Pathé Films* e, no Brasil, realizou mais de 100 filmes – acervo totalmente perdido (Heffner, 2023, p. 15). Os historiadores se dividem em pelo menos duas linhas distintas: uma afirma que o marco foi a primeira exibição, destacando a experiência do público com a linguagem cinematográfica, enquanto a outra toma como referência a primeira filmagem, estabelecendo o saber-fazer como princípio marco da chegada do cinema ao Brasil (Leite, 2005).

A respeito desse segundo ponto de vista, é importante saber que “em sua fase inicial, o cinema nacional sobreviveu à custa dos quadros técnicos, artísticos e comerciais compostos pelos imigrantes, notadamente, os de nacionalidade italiana” (Leite, 2005, p. 20). A tecnologia – conjunto de conhecimentos necessários a algum fazer – estivera disponível no Brasil a partir de pessoas estrangeiras, porém, somente se difundiu entre pessoas brasileiras após uma mudança cultural significativa:

Em matéria de técnica, a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo, e, quando mais complexo, função de estrangeiro. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoa bem nascida, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração, com a pele não muito escura. Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros. Só mais tarde alguns brasileiros, vindos da profissão então recente de fotógrafo de jornal, aprenderam a manejar uma câmara (GOMES, 1996, p. 9-10).

O atraso na capacitação de mão de obra nacional ocorreu na forma de um desinteresse pelas artes e suas técnicas sustentado por esse conjunto de preconceitos de classe, raça, geração e origem estrangeira. Soma-se a essas questões, a ausência de cursos de nível superior em Cinema nas universidades públicas brasileiras até a década de 1960 (Costa; Andrade, 2023). Nesse lapso de tempo, técnicos estrangeiros atuavam ao tempo em que transmitiam o saber-fazer filmico a assistentes brasileiros em um sistema de educação não-formal; alguns brasileiros foram em busca de educação formal em outros países.

Chamou atenção o dado de que, nos primeiros vinte e cinco anos do século XX, a gestão de empresas de produção, importação, distribuição e reprodução de filmes no Brasil



estiveram aos cuidados de pessoas estrangeiras, com destaque para italianos e portugueses. Em consequência disso, o repertório de filmes consumidos no Brasil se inclinou para produções de entretenimento oriundas da Europa e da América do Norte, deixando a produção nacional às sombras e familiarizando o público brasileiro a uma estética predominantemente comercial (Gomes, 1996).

Ocorreu também que, após a chegada de cursos de Cinema na Universidade de Brasília (UnB), na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), pessoas estrangeiras migraram para o Brasil em busca de capacitação e, claramente, não estão de fora do conceito de estrangeirismo. Nesse período histórico, já existia uma geração de filhos de imigrantes nascida em terras brasileiras que foi estimulada a conhecer e a produzir artes (Gomes, 1996; Silva Neto, 2010). Mais uma vez, o uso do critério territorial para caracterizar o estrangeirismo deixaria perder de vista uma face relevante da questão: o desenvolvimento de potenciais criativos pelo ensino formal de arte no país enquanto atrativo para aspirantes à direção de fotografia.

Esses dados me convidaram a rever a lapidação do conceito de estrangeirismo. A princípio, a ideia aparentava se referir apenas à relação entre pessoas fotógrafas estrangeiras e brasileiras, suas parcerias e processos de ensino não formais. Porém, após essa primeira varredura teórica, era importante considerar a participação do estrangeirismo na cinematografia brasileira como competência, experiência e negócio.

A questão norteadora da pesquisa passou a se referir à política de circulação do saber sobre cinematografia a partir do Brasil.

Esse novo aspecto apontou a necessidade de estudos multidisciplinares. O que parecia se restringir a uma pesquisa histórica e quantitativa se mostrou também uma investigação antropológica e qualitativa.

A pesquisa quantitativa vem ocorrendo na forma de mapeamento das pessoas fotógrafas através de bibliografia impressa e listas digitais das associações de classe. Os critérios utilizados para o levantamento tem sido: a) pessoas fotógrafas de origem estrangeira que migraram para o Brasil com vistas a iniciar/atuar com a realização cinematográfica; b) pessoas brasileiras que aprenderam o ofício com pessoas estrangeiras; c) descendentes de estrangeiros que, por terem acesso às artes e à educação, foram incentivados à formação



artística e escolheram atuar com cinematografia; d) brasileiros que migraram em busca de formação em cinematografia em outros países; e) brasileiros que lecionam na área de direção de fotografia a partir de capacitação no exterior.

A pesquisa qualitativa possui uma etapa bibliográfica ora voltada à história do cinema no Brasil, ora voltada à compreensão dos elementos que compõem, impulsionam ou refreiam as formas de circulação do saber e sua face política.

Nesse estágio, tem sido frutífera a associação com o conceito antropológico de “carisma”. Clifford Geertz (1997) critica o estado de imprecisão e incompletude a que o conceito esteve exposto em abordagens anteriores. Em sua perspectiva, o carisma se refere à

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

O carisma movimenta ideias e relações sociais que vão sustentar certas instituições como dominantes, temporariamente, em dada sociedade. A pessoa carismática, por sua vez, é o agente que porta ou aciona os símbolos do carisma, sendo identificado por estes pela coletividade junto aos mencionados centros ativos da ordem social.

No caso da cinematografia brasileira, os centros sociais identificados até o momento são a) os espaços formativos e suas linhas pedagógicas e teóricas, suas práticas e políticas; b) as associações de classe, seus manifestos e espaços que abrem para a discussão de temas importantes para o desenvolvimento do meio e de seus profissionais; c) os modos de produção de imagens; d) o repertório de temas presente nas preferências de trabalho; e) as estéticas produzidas por pessoas da direção de fotografia.

A associação entre estrangeirismo e carisma evoca Claude Lévi-Strauss (2012) em “A ciência do concreto”, quando afirma haver semelhança entre o processo de construção de uma

pesquisa e o trabalho do “*bricoleur*”. Trata-se de, no processo de pesquisa, ir “costurando” possibilidades de abordagens cooperativas entre diferentes campos disciplinares ao longo do desenvolvimento da proposta. Essa maneira de lidar com o objeto denota que a investigação vem sendo conduzida com aportes teóricos flexíveis a reajustes ou reorganizações.

Essa perspectiva relativamente heterodoxa quanto ao “montar e desmontar encaixes” – leia-se aportes teóricos, recursos metodológicos ou representações em amostras do objeto –, vem demandando um aumento do esforço em favor do rigor metodológico. O conhecimento, quando gera certezas, caminha para a estagnação. Contudo, quanto maior o compromisso com a estrutura do conjunto teórico-metodológico, maiores serão as possibilidades da revelação de matizes não percebidos acerca dos fenômenos.

Em “A esperança de Pandora” (2001), Bruno Latour apresenta a possibilidade de realização de uma leitura sobre um objeto de pesquisa sem, todavia, um plano rigidamente traçado a ponto de eliminar as possibilidades de surpresa ou, inclusive, de refutabilidade das hipóteses concebidas.

Esse posicionamento vai de encontro com as chances de comodidade no trato com o conhecimento científico. Ao contrário, permite a crise, desconfia de sua ausência. Para Latour, compreender a pesquisa científica como um campo em que a crise é bem-vinda, porque produz o imprevisto, é um dos passos para a objetividade científica. O zelo e a diligência podem, por vezes, conduzir o observador à crise, como também ao inesperado, ao novo, às características que o próprio objeto pode tornar visíveis.

Apesar da sedutora oportunidade de destacar, apenas e vantajosamente, os resultados esperados, aquilo que extrai das primeiras reflexões sobre o estrangeirismo e que poderiam fluidamente compor um relatório de pesquisa, cá me encontro diante do desafio de escutar o objeto e do dever auto imposto de rever os elementos do modelo.

Referências

- ALVES, Rubem. **Entre a ciência e a sapiência**: o dilema da educação. São Paulo: Loyola, 2007.
- BORGES, Jorge Luís. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé, 1995.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



COSTA, Aline de Caldas; ANDRADE, Matheus José Pessoa. O ensino de cinematografia nos cursos de cinema e audiovisual das IES públicas do Brasil. In: SÁ, Ana Carolina Roure Malta de; BESEN, André Fonseca; BOMFIM, Felipe Corrêa; RISCALI, Fernanda de Lima (Orgs.). **Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Fi, 2023. Disponível em <https://www.editorafi.org/ebook/727-estudos-sobre-direcao-fotografia-brasil> Acesso Jul/2024.

COSTA, Aline de Caldas. O “estrangeirismo” na formação da cinematografia brasileira. In: SCANSANI, A. et al. **Anais de Textos Completos do I MOVI** – a direção de fotografia no Brasil. Florianópolis: Grupo de Pesquisa Cinematografia Expressão e Pensamento (GPCEP), 2021. p 64-71. Disponível em https://www.direcaodefotografia.com/files/ugd/ae8407_56fa3bf342ef4aee9dec48a5ab0ffcf4.pdf Acesso em: Jul/2024.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977
GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª edição. São Paulo: Paz e terra, 1996.

GEERTZ, Clifford. Centro, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder. In: **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva 1997.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus, 2012.

POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 2007.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2000.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Fotógrafos do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VIDEODANÇAR: ESTRATÉGIAS DE LUTA, CURA E RE-EXISTÊNCIA NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES

VIDEODANCING: STRATEGIES OF FIGHT, HEALING AND RE-EXISTENCE
IN THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS

Aline Maria Dias

(Doutora - UFES)

Joelma Maria Batista de Araujo

(Mestre - UFES)



VIDEODANÇA: ESTRATÉGIAS DE LUTA, CURA E RE-EXISTÊNCIA NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES¹

VIDEODANCING: STRATEGIES OF FIGHT, HEALING AND RE-EXISTENCE IN THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS

Aline Maria Dias (Doutora - UFES)²

Joelma Maria Batista de Araujo (Mestre - UFES)³

Resumo

Pesquisou-se, no âmbito da arte contemporânea, as produções em videodança de artistas mulheres como instrumentos de resistência às dinâmicas opressoras da sociedade, compreendendo as relações entre o mesmo corpo que dança, performa, filma e monta o vídeo, em diálogo com experiências em videodança prévias e em curso, individuais e coletivas, da estudante pesquisadora. Para estas reflexões foram referências as práticas artísticas e teóricas Maya Deren e Ana Pi, sobretudo a partir da obra *NoirBLUE - os deslocamentos de uma dança* (2018) assim como também o processo de criação da artista pesquisadora da videodança *Sobrevivência*. A partir de Grijalva (2020) considerou-se o corpo enquanto território político e com Peretta (2012) apontou-se a origem da dança *Ankoku Butô*, fundamentada na carnalidade do corpo. Abordou-se os conceitos de biopoder e necropolítica a partir de Pelbart (2007) e Mbembe (2016) que indicam como os sistemas de poder se relacionam com a vida, a morte e os corpos no processo histórico contemporâneo e Lepecki (2003) aborda a dança como instrumento de crítica social. A metodologia foi baseada na revisão bibliográfica, análise dos trabalhos selecionados e na produção artística, destacando o atravessamento e a mútua implicação entre a produção dos trabalhos, a pesquisa teórica e as reflexões geradas neste percurso investigativo.

Palavras-chave: Videodança, Arte contemporânea, Território, Re-existência, Artistas mulheres.

Abstract

In this article, we researched, within the scope of contemporary art, the videodancing productions of female artists as instruments of resistance to the oppressive dynamics of society, understanding the relationships between the same body that dances, performs, films and edits the video, in dialogue with previous and ongoing experiences in video dance, individual and collective, of the student researcher. For these reflections, references were made to the artistic and theoretical practices of Maya Deren and Ana Pi, especially from the work *NoirBLUE - the displacements of a dance* (2018) as well as the creative process of the artist researcher of the videodancing *Sobrevivência*. Based on Grijalva (2020), the body was considered as a political territory and with Peretta (2012) the origin of the *Ankoku Butô* dance was pointed out, based on the carnality of the body. The concepts of biopower and necropolitics were based on Pelbart (2007) and Mbembe (2016) who indicates how power systems relate to life, death and bodies in the contemporary historical process and Lepecki (2003) who addresses dance as an instrument of social criticism. The methodology was based on a bibliographic review, analysis of selected works and artistic production, highlighting the intersection and mutual implication between the production of works, theoretical research and the reflections generated in this investigative path.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 44 – Artes de resistências: transformações e expressões femininas.

² É artista e professora no Departamento de Artes Visuais (UFES). Bacharel em Artes Plásticas (UDESC), Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS), Doutorado em Arte Contemporânea (Universidade de Coimbra).

³ Nordestina alagoana em trânsito, pesquisa em multimeios o corpo em deslocamento, da videodança ao graffiti (Sereya Cyborg). Licenciada em Artes Visuais (UFES) e Mestre em Economia Aplicada (UFAL).



Keywords: Videodancing, Contemporary Art, Territory, Re-existence, Women Artists.

1. Referências e videodançar

Videodança - termo que considera o movimento/dança do corpo de carne em confluência com o movimento/dança do corpo da câmera. Ana Pi (Ana Carolina Moura de Oliveira) em seu TCC *Videodançar um verbo possível: uma proposta metodológica para o ensino da videodança* (2009) compreende que “as videodanças produzidas por videodançarinos tendem a alcançar um grau mais elevado de confluência [... pois] que este artista terá a capacidade de ter um entendimento total da obra, cada uma das etapas de sua concepção.” (OLIVEIRA, 2009, p.29-32).

Assim a videodança surge a partir de um processo criativo realizado pelo mesmo corpo que dança e também maneja a câmera e os processos de edição.

As minhas referências para esta concepção são Maya Deren - mulher branca ucraniana, realizadora e pesquisadora de cinema, comumente vinculada ao surrealismo. E Ana Pi, mulher negra brasileira multiartista que pesquisa corpo, vídeo e deslocamentos e também investiga a Maya Deren. Nesta pesquisa, considero que os dispositivos portáteis equipados com lentes, microfones, auto-falantes e telas exercem duplamente a função de espelho e de janela - sem o serem exatamente. Estes dispositivos são manejados por corpos e seus gestos conscientes ou automatizados: corpos em condição de isolamento (pandemia), corpos expostos - por involuntariamente ou por livre vontade - corpos que dançam, sofrem, se alegram, performam...

Pergunto: O que se pode ver? Que corpos são esses? Como estes corpos se movem, produzem e montam imagens sobre si mesmos e sobre o mundo?

Interessa à investigação, o potencial crítico e de resistência do corpo da mulher em movimento que produz e monta as imagens de si mesma, em diálogo com sua subjetividade e com as objetividades do mundo. Interessa também considerar as imagens e sons do ordinário - do cotidiano - como matéria relevante para o processo, bem como acessar a microgeografia dos cenários e elementos e a macrogeografia dos territórios.



O corpo aqui também aparece como um território político com sua própria história íntima e também coletiva, como argumenta. Dorotéa Grijalva, feminista guatemalteca maya k'iché em *Mi cuerpo es un territorio político* (2020), que referencia a feminista dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso (2010) e a feminista chilena Margarita Pisano (2010). Peretta (2012) aponta que é explorando as reminiscências do corpo que a dança ankoku butoh é criada por Tatsumi Hijikata. O ankoku significa “trevas/escuridão”, que é considerada tanto a matriz de criação da dança, o corpo, quanto o lócus onde a dança se dá. Lepecki (2003) por sua vez indica que a dança sob a perspectiva contemporânea - o mover de corpos colonizados - pode ser um instrumento de reflexão crítica social a partir da escuta corpórea e poética do corpo e do chão que ele pisa e dos gestos que executa; com a finalidade de percorrer caminhos que ressignifiquem a territorialidade e a própria corporalidade. A condição de sobrevivência biológica é discutida pelo filósofo Pelbart (2007) ao empregar a noção de biopoder, para explicar como as estruturas de poder são internalizadas na vida do próprio corpo. Por sua vez Mbembe (2016) discute as noções de necropolítica e necropoder para elucidar as condições de sobrevivência que são impostas a muitos grupos sociais na contemporaneidade.

2. Videodançando

Convergindo com as discussões teóricas indicadas acima e, sobretudo, com as reflexões de Grijalva (2020), Anzaldúa (2021) e Lepecki (2003), compreendo meu corpo mulher cis branca brasileira nordestina alagoana baixa renda como território político com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais como próprios da minha história íntima. Assim politizo o eu e os condicionantes que não são individuais mas, sim, sociais. Deste modo, no processo de pesquisa em dança, busco me aproximar dos relevos que constituem a historiografia do meu corpoterritório.

No primeiro semestre de 2021 eu-corpo percorro o mapa, saindo de Vitória-ES, onde estou radicada atualmente, em direção a minha terrágua natal, Maceió-AL, para acompanhar minha mãe numa histerectomia: acompanhar a regeneração do corpo que me gerou, devido a retirada do órgão prolapsado que me abrigou pelos primeiros nove meses de vida.

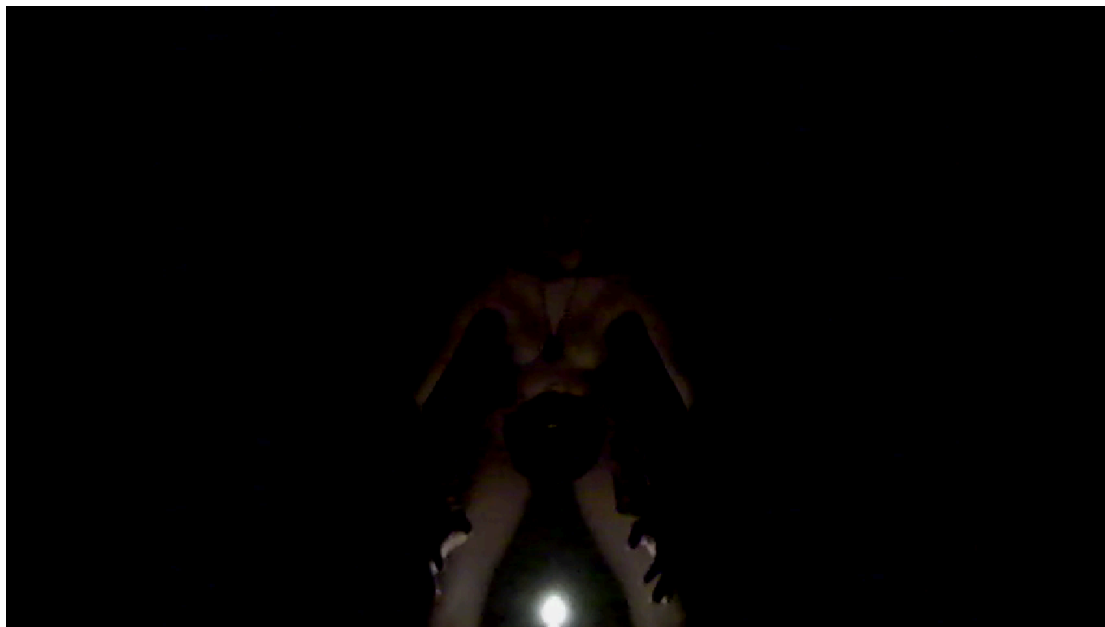


Já em Maceió me inscrevo na oficina de dança remota *Nós: Ateliê Corpo e Dança*, promovida por Marcela Cavallini, doutoranda em Dança pela UFRJ. A proposta do projeto foi desenvolver a consciência corporal por meio da dança, apropriando-se de metodologias do butô e da dança livre em conexão com elementos da natureza. Ao fim do ciclo cada participante deveria produzir um vídeo da sua dança, com a finalidade de compor uma videoarte com todas as participantes do projeto.

Ao longo da oficina escolhi o fogo para dançar comigo por meio de uma vela, que me acompanhou no dia da gravação do vídeo. Para compor minha videodança fiz uma coleta de elementos que estavam no meu espaço cotidiano, como o espelho que, junto com o lenço vermelho, compôs um cinturão reflexivo em meu ventre, em meio à penumbra do quarto na casa da minha família em Maceió. Naquela noite chuvosa senti a necessidade de escolher uma música para dançar, mas não sabia qual, eu ainda não conhecia o som que queria dançar. Numa busca rápida com o tema “butô” e “mulher” encontrei *Order to survive* da cantora tuviana Sainkho Namtchylak. Preparei a câmera do computador e dancei por quase uma hora seguida a mesma canção em looping. Ao semi-ver-me dançando por tanto tempo naquele ambiente de pouca luminescência e muita escuridão percorri um repertório de movimentos imprevistos em meu próprio corpo, que apresentou-se novo para mim.

Fiz algumas edições com o material captado e na terceira versão surgiu *Sobrevivencia* (2021, 5”), com uma composição sonora experimental, feita a partir de barulhos domésticos cotidianos como bomba d’água, lavagem de pratos, ralador de legumes, barulhos com saco plástico e metal batendo em vidro e sons vocais, também preservei os longos trechos acidentais de interferência do microfone do celular com defeito. Para a composição dos vocais e alguns sons tive a colaboração de mainha. Acompanhar o refazimento do corpo aberto de minha mãe foi um processo integrante da composição dessa videodança, que é de refazimento e cura. E também da descoberta de um novo corpo.

Imagem 1: Videodançando no escuro de *Sobrevivencia*



Fonte: ARAUJO, 2021.

Os relatos de experiência, bem como a descrição das obras, evidenciou detalhes do processo artístico que não estavam listados e nem eram evidentes, bem como permitiu a diversificação e ampliação dos sentidos que compõem a obra, contribuindo para refletir sobre as videodanças e as questões que a atravessam.

Em *Sobrevivencia* a luz da vela ilumina o espelho do meu ventre que se agita e movimentada todo meu corpo, e com isso dá à luz a minha cabeça, essa inversão de sentidos subjuga a cabeça ao ventre e põe a luz no corpo, dialogando com as perspectivas abordadas nesta pesquisa.

Traz a escuridão (*ankoku*) como locus da dança e das memórias da carne (PERETTA, 2012). Além disso, o tema da sobrevivência articula-se com as discussões das noções de necropolítica e necropoder de Mbembe (2016) assim como também evoca a potência de vida presente no corpo invadido pelo biopoder, conforme aborda Pelbart (2007).

Estas experiências e discussões encontram diálogo na produção artística contemporânea e, em específico na videodança *NoirBLUE - os deslocamentos de uma dança* (2018,



27'), de Ana Pi. O trabalho foi produzido de forma independente pela artista, o que é assinalado nos letreiros do filme: é ela que coreografa, dança, filma, edita, é autora do áudio, do texto e da voz desta obra audiovisual. A artista explica que criou NoirBLUE para compartilhar sua experiência de pisar pela primeira vez no continente africano. Ana Pi dança nas ruas, nas calçadas, nas pontes, nas construções e ruínas da África Subsaariana. A integração do seu corpo enlaçado no véu azul e ao espaço é um gesto de reintegração ao território do qual descende. A relação com o tempo (presente-passado-futuro) e a reexistência da corporeidade preta numa dança em trânsito instauram um espaço-tempo-corpo entre o imaginário e o real, como uma tecnologia de cura das violências sofridas, e também como uma estratégia de luta que se projeta sobre o imaginário de futuro.

A artista afirma que sua dança é de guerra, de fertilidade e de cura. Estas significações são permeadas em seus gestos e também em seu vídeo. Ao afirmar “eu desfazo as voltas que foram feitas de força na árvore do esquecimento” Ana Pi desenrola, por efeito reverso do vídeo, o véu azul que, no plano anterior, havia enrolado lentamente em sua própria cabeça. É a partir da presença de seu corpo no continente africano que Ana Pi narra: “é só aqui que faço as pazes com o prefixo “afro”: porque nele cabe tudo: este continente inteiro e este continente inteiro cabe dentro de mim” (PI, 2018).

3. Videodançando em pontos de contato

Neste percurso investigativo tramado pela produção artística, diálogo com os trabalhos de Ana Pi e revisão bibliográfica sobre corpo e dança, observou-se alguns pontos de contato entre a videodança *Sobrevivencia* e a obra *NoirBLUE*, como a circularidade como princípio de narrativa e montagem, o que ressalta a coexistência de passado-presente-futuro. A narrativa de circularidade nas imagens (e nas falas no caso de Ana Pi no início e no fim do documentário) operam a condensação da errância dos deslocamentos.

Também compreende-se que ambas as danças são realizadas a partir de um contexto que envolve deslocamentos em direção ao território natal. Ana Pi, ao percorrer cidades e encontrar muitas pessoas em África, não constrói apenas sua história e identidade mas,



da coletividade com a qual se engaja. No caso de *Sobrevivencia*, o território natal é tanto geográfico quanto corpóreo (minha mãe), sinalizando que as condições pandêmicas e pós-cirúrgicas carregam um caráter mais imersivo em meu deslocamento - ainda que em comunicação online com uma série de coletivos espalhados pelo território brasileiro.

Outro ponto de contato observado é que a cineasta recorre à cor azul para conectar-se ao preto de sua pele, e vice-versa, eu me conecto com o preto da escuridão do quarto na casa da minha família que, por sua vez, faz semiver meu corpo branco à luz da vela. E também com o vermelho do lenço que cinge meu quadril e relembra a conexão de carne com o corpo de mainha.

Além destes aspectos poéticos e discursivos que compõem a obra, há o domínio de todo o próprio processo de confecção, que envolve a dança, a filmagem e a montagem, realizado pela mesma artista. A videodança *Sobrevivencia*, videodançada pelo meu corpo em contato com vários outros corpos, reverbera “uma coreografia que só é possível quando no contexto da imagem técnica em movimento.” (OLIVEIRA, p.26).⁴

Referências

ARAÚJO, Joelma Maria Batista de. *Sobrevivencia*. 2021. (Vídeo 4'53"). Disponível em <<https://vimeo.com/544352749>>; acesso em 20 de agosto de 2021.

ANZALDÚA, Gloria; NASCIMENTO, Tatiana. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Tradução de Tatiana Nascimento. Prefácio de Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, p. 20, 2021.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012. Disponível em <<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84>>; acesso em 1 de maio de 2021.

⁴ *Sobrevivencia* resulta de um processo imersivo na minha vida subjetiva mas também da objetividade dos contatos com a condições conjunturais e com a coletividade que contribuiu para a investigação e a realização de todas estas etapas desta pesquisa (dançar, editar, montar, fazer o som, ler, escrever). Além do estudo das referências, colaboraram as conversas com a professora de vídeo Aline Dias (essa pesquisa foi colaborada por uma pesquisa de Iniciação Científica#), co-autora do presente artigo; a participação na Coletiva Nós; as dinâmicas dos grupos de extensão Escrita em Artes (UFES) e Mulheres Que Dançam (UFTPR), realizadas de modo virtual durante a pandemia, além das matérias Vídeo 1 (UFES), Práticas Performativas (UFMA) e Corpo, Música e Movimento (UFG), cursadas de modo remoto durante a pandemia.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



GRIJALVA, Dorotea Gómez. **Mi cuerpo es un territorio político**. Pequena Biblioteca de Ensaios: Perspectiva Feminista. Zazie Edições. 2020.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto-Revista do Centro Coreográfico do Rio**, n. 2. Rio de Janeiro, 2003.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, v. 2, n. 32, p. 122-151. Rio de Janeiro, 2016.

OLIVEIRA, A. C. M. **Videodançar um verbo possível: uma proposta metodológica para o ensino da videodança** 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

PELBART, Peter Pall. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, p. 57-66. São Paulo, 2007.

PERETTA, Éden. Memórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1, 2012.

PI, Ana. **NoirBLUE: les déplacements d’une danse**. 2018. Disponível em <<https://anazpi.com/noirblue-doc/>>, acesso em 06 de junho de 2021.

CINEMA-GOING E AS RELAÇÕES DO RURAL-URBANO: DIÁLOGOS VISUAIS E SOCIOCULTURAIS NO INTERIOR DA BAHIA (1940-1960)

CINEMA-GOING AND RURAL-URBAN RELATIONS:
VISUAL AND SOCIOCULTURAL DIALOGUES IN THE COUNTRYSIDE OF
BAHIA (1940-1960)

Alisson Oliveira Soares de Santana
(Doutorando – UFF/CAPES)





COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



CINEMA-GOING E AS RELAÇÕES DO RURAL-URBANO: DIÁLOGOS VISUAIS E SOCIOCULTURAIS NO INTERIOR DA BAHIA (1940-1960)¹

CINEMA-GOING AND RURAL-URBAN RELATIONS: VISUAL AND SOCIOCULTURAL DIALOGUES IN THE COUNTRYSIDE OF BAHIA (1940-1960)

Alisson Oliveira Soares de Santana² (Doutorando – UFF/CAPES)

Resumo

O estudo, parte de uma pesquisa mais ampla, investiga a memória cinematográfica, com foco nas idas ao cinema (*cinema-going*). Analisa o cinema como fenômeno social e cultural no interior da Bahia, destacando a interação entre o urbano e o rural, bem como sua influência nas identidades locais e no imaginário social. Explora, ainda, como o cinema se integrou às dinâmicas locais e refletiu processos culturais mais amplos, conectando-se a contextos globais.

Palavras-chave: Cinema, Bahia, Exibição, Rural, Urbano.

Abstract

The study, part of a broader research project, investigates cinematic memory, focusing on cinema-going. It analyzes cinema as a social and cultural phenomenon in the interior of Bahia, highlighting the interaction between urban and rural spaces, as well as its influence on local identities and the social imagination. Additionally, it explores how cinema integrated into local dynamics and reflected broader cultural processes, connecting to global contexts.

Keywords: Cinema, Bahia, Exhibition, Rural, Urban.

1. Aspectos introdutórios

Na primeira metade do século XX, emergiu uma abordagem mais sistematizada para compreender a cidade, sua organização e a construção de um modo de vida moderno. Esse processo está associado ao surgimento de uma nova ordem urbano-industrial, que reconfigurou as relações tradicionais entre campo e cidade, destacando a urbe como o espaço central dos acontecimentos.

Nesse cenário, novos atores sociais passaram a protagonizar a vida urbana, trazendo consigo práticas e ideias inovadoras (PESAVENTO, 1992, p. 08). É no interior desse contexto que o cinema encontra substância para o seu desenvolvimento, impulsionado pelo surgimento

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: POLÍTICA, CULTURA E TERRITÓRIO NO CINEMA DO NORDESTE.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Graduado e Mestre em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana.



de novas técnicas e invenções que o transformariam no maior espetáculo da cultura de massa do século XX.

Essas ideias são amplamente discutidas nos estudos teóricos de Walter Benjamin (1986), Siegfried Kracauer (1960; 2009), Tom Gunning (1986) e tantos outros que fundamentaram uma percepção dominante de que o cinema é intrinsecamente um produto cultural vinculado às grandes cidades, destacando sobretudo as dinâmicas urbanas e as modificações perceptivas provocadas pela experiência cinematográfica nas metrópoles europeias no final do século XIX e início do XX.

As análises de Siegfried Kracauer e Walter Benjamin se convergem em inúmeras afinidades sobre as mudanças dos modelos sociais e culturais diante do processo de metropolização das cidades. Nessa experiência, a relação do público com a obra de arte, em particular o cinema, adquire um novo caráter que se difunde em um estado transitório de contemplação/distração. Para os autores, os modos de percepção e sensibilidade adquiridos a partir dos meios comunicações de massa tornaram-se elementos constituintes de um novo modo de vida moderno.

Assim, a introdução do cinema e de outros elementos na cidade moderna provocava alterações na percepção sensorial dos indivíduos, seja a partir da redefinição das paisagens urbanas ou na mobilidade dos sujeitos nesses cenários. Benjamin concebe essa cidade como um espaço de inteligibilidade da modernidade, no qual a relação que a linguagem cinematográfica inaugura com as multidões e com a arquitetura do espaço urbano promove um sintoma transformador das estruturas perceptivas (BENJAMIN, 1986, p. 194).

Esse estatuto de entretenimento e distração das massas que o cinema alcançara, fazia parte de um conjunto sensibilidades que eram gestadas diante das novas condições urbanas das cidades, essencialmente, a partir das transições políticas e econômicas que emergiam no decorrer do século XIX.

Nesse contexto, a revolução científico-tecnológica, ocorrida a partir de 1870 e o acelerado ritmo dos grandes centros industriais implementavam novas condições no modo das pessoas se organizarem. No rastro desse processo, a cidade constituía-se como o lugar dos grandes conglomerados de produção, assumindo uma dimensão de território das massas, onde os sujeitos conferiram sentidos e significados às práticas exercidas no meio urbano.

No Brasil, a passagem do século XIX para o XX revestia-se em um quadro de profundas incertezas. Esse contexto de imprevisibilidade era conjugado às crescentes



preocupações em tornar o Brasil uma nação moderna. Os esforços desse empreendimento se refletiam diretamente nas intervenções urbanas que visavam criar uma nova imagem sobre a cidade, esse princípio se efetivava dentro do processo de construção da modernidade republicana.

Neste sentido, torna-se fundamental ampliar a perspectiva sobre o papel do cinema para além da sua dimensão urbana, mas também como expressão cultural relevante em áreas rurais ou rururbanas, que vivenciavam a modernidade de formas híbridas e plurais.

Seguindo essa direção, este estudo integra a pesquisa de doutorado, ainda em desenvolvimento, que visa compreender as experiências de exibição cinematográfica no sertão baiano, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960. Ao focar cidades do sertão, busca-se explorar como o cinema mediou interações culturais complexas em ambientes onde elementos rurais persistiram mesmo em contextos urbanos emergentes.

Tal perspectiva dialoga diretamente com o conceito teórico de Rurbanização (FREYRE, 1988, p. 18), que sugere que as fronteiras entre rural e urbano não são rígidas ou claramente delimitadas, mas fluidas e frequentemente interligadas. Assim, áreas rurais, longe de serem caracterizadas exclusivamente por uma suposta tradição ou atraso, passam a ser vistas como locais ativos e dinâmicos, onde formas diversas de modernidade se expressam e interagem com influências globais.

Néstor García Canclini (2019) ressalta que, especialmente no contexto latino-americano, incluindo o Brasil, a modernização ocorreu de maneira fragmentada e desigual, marcada por tensões coloniais e profundas desigualdades sociais. Esse processo específico de modernidade promoveu a emergência de culturas híbridas, nas quais elementos do urbano e do rural coexistem e se mesclam continuamente.

Dessa forma, estudar o cinema no sertão baiano pressupõe compreender as particularidades regionais e locais no contexto da experiência moderna, considerando que as salas de exibição e as práticas cinematográficas não são apenas extensões passivas de modelos urbanos. Pelo contrário, configuram-se como elementos simbólicos onde temporalidades diversas e manifestações culturais específicas entram em contato e se articulam. Nesse sentido, evidencia-se uma modernidade plural, observável nas variadas formas pelas quais as populações locais incorporaram e ressignificaram a presença do cinema, produzindo dinâmicas culturais próprias, permeadas simultaneamente por influências globais e singularidades do cotidiano regional.



O estudo tem como recorte geográfico a Mesorregião Centro-Norte do Estado da Bahia, composta por cinco microrregiões: Feira de Santana, Itaberaba, Irecê, Jacobina e Senhor do Bonfim. No entanto, neste texto a análise concentra-se em Feira de Santana, que se destaca como eixo central da investigação devido à sua relevância estratégica como maior cidade do interior baiano e principal acesso ao sertão. Reconhecida como porta de entrada do sertão baiano, a cidade ocupa uma posição privilegiada para compreender as dinâmicas regionais, configurando-se como ponto de convergência das interações sociais, culturais e econômicas que permeiam toda a mesorregião.

O texto também se fundamenta nas concepções propostas por Annette Kuhn (2011), que identificou em sua pesquisa empírica diferentes formas de memória cinematográfica. Neste estudo, interessa-nos especialmente a memória relacionada às idas ao cinema, ou *Memories of cinemagoing*, definida pela autora como as “memórias da atividade de ir ao cinema” (KUHN, 2011, p. 93).

2. Novas dimensões conceituais dos estudos culturais relacionados às salas de cinema

Ao refletir sobre o desenvolvimento histórico e cultural dos espaços de exibição, é importante entender que, apesar de sua forte associação com os centros urbanos, o cinema não permaneceu restrito aos limites das grandes cidades. Ainda que tenha se desenvolvido no âmago das transformações urbanas, o cinema também interagiu com realidades que extrapolam as fronteiras das grandes metrópoles, refletindo dinâmicas sociais e culturais complexas em múltiplas localidades.

Pesquisas recentes nos estudos relacionados às salas de exibição têm procurado articular a ideia de hibridismo, explorando as interações entre o urbano e o rural. Essa abordagem revela que o desenvolvimento do cinema não pode ser entendido como uma experiência exclusivamente urbana, uma vez que as atividades cinematográficas também se desenvolveram em realidades híbridas, onde o rural e o urbano se entrelaçam, dando origem a modos de vida distintos.

Essa ideia encontra articulações no pensamento de Raymond Williams (1992), que vê a cultura como um "sistema de significações" fundamental na constituição das sociedades. Para Williams, a cultura não é um elemento externo que complementa a ordem social, mas, ao



contrário, um processo constitutivo que cria modos de vida específicos. Do mesmo modo, o cinema, enquanto prática social e cultural, não deve ser visto apenas como um reflexo das transformações urbanas, mas como parte integral do processo social que define as diferentes formas de modernidade.

Ao investigar o cinema a partir de uma perspectiva que inclui tanto o urbano quanto o rural, é possível entender como ele, assim como a cultura para Williams, funciona como um meio de criação e circulação de significados. O cinema, assim, não é apenas um produto da modernidade urbana, mas um fenômeno cultural que contribui para a formação de modos de vida diversos, refletindo as particularidades sociais, culturais e geográficas de cada contexto. Dessa forma, tanto o cinema quanto a cultura, no sentido mais amplo proposto por Williams, desempenham papéis centrais na constituição dos processos sociais e na definição dos diferentes modos de vida modernos.

Dentro dessa ideia, ao invés de homogeneizar a relação entre cinema e modernidade em uma única narrativa, é necessário reconhecer como essas múltiplas modernidades influenciaram e moldaram o cinema e seu uso social de maneiras distintas.

Os estudos recentes, entretanto, têm buscado redefinir essa perspectiva, especialmente a partir da *"New Cinema History"*, que sugere uma abordagem multidisciplinar ao estudo do cinema, envolvendo a história, a geografia, a sociologia e a antropologia (GENNARI et al., 2018, p. 2). Esta abordagem vai além da narrativa convencional e propõe uma análise mais profunda da interação entre locais específicos e os indivíduos a eles associados (BILTEREYST; MEERS, 2018, p. 23).

A análise micro-histórica permite acessar aspectos cruciais do modo como as comunidades locais interagem com o cinema, ao mesmo tempo que ilumina as complexas redes sociais e culturais que estruturam a história cinematográfica no contexto global.

Assim, ao retomar o conceito de "modernidades híbridas", que desafia a visão hegemônica da influência global do cinema, particularmente de Hollywood, destaca-se a importância de não reduzir o cinema rural a uma posição simplesmente atrasada ou inferior ao urbano (FULLER-SEELEY; POTAMIANOS, 2008, p. 7). Essa perspectiva expande a compreensão das práticas cinematográficas em espaços alternativos, como igrejas, cinemas ao ar livre e veículos itinerantes, amplamente presentes em áreas rurais (TREVERI GENNARI et al., 2018, p. 3).



Tal perspectiva é discutida por Jeffrey Klenotic ao abordar a transformação do cinema e seu impacto no desenvolvimento cultural das áreas rurais, com foco na região de Coös County, em New Hampshire, no início do século XX. Klenotic propõe a ideia de que o cinema, ao ser introduzido em áreas rurais como Coös, não apenas serviu como um meio de entretenimento, mas também como uma ferramenta de modernização cultural e social, criando novas redes sociais e espaços de interação comunitária (KLENOTIC, 2018, p. 92).

Klenotic defende que, em regiões rurais como Coös, o cinema não apenas refletia a vida urbana das grandes cidades, mas também se adaptava às necessidades e realidades locais, permitindo que os moradores rurais tivessem acesso tanto ao entretenimento quanto às ideias e mudanças associadas à modernidade. Portanto, nessa experiência criou-se uma "comunidade cinematográfica rurbana", onde elementos culturais rurais e urbanos se misturavam, formando uma rede que conectava a população local às tendências culturais mais amplas. Essa comunidade rurbana permitiu que os moradores de áreas rurais participassem da modernidade sem abrir mão de suas identidades e tradições rurais, demonstrando como o cinema se adaptava às necessidades e desejos de diferentes públicos (Klenotic, 2018, p. 109).

Stuart Hall (2006, p. 91) em suas discussões sobre identidade, ressalta que essas tensões entre o moderno e o tradicional são cruciais para entender os processos culturais, onde o tradicional frequentemente se posiciona em oposição ao moderno, não apenas como uma forma de resistência, mas também como um meio de reafirmar e reconstruir identidades híbridas e dinâmicas. Essa interação, portanto, não é apenas um conflito, mas também um espaço de negociação contínua.

Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas*, argumenta que a modernidade e a tradição coexistem em um processo contínuo de negociação e hibridização, especialmente em contextos não metropolitanos. No caso da interiorização das salas de cinema na Bahia, observa-se que essa interação entre o moderno e a tradicional cria novas formas de sociabilidade e circularidade cultural. Esse processo, no entanto, exige uma análise que vá além dos modelos de modernidade centrados nas metrópoles, reconhecendo as especificidades regionais e as singularidades culturais que emergem nessas áreas periféricas. É nesse espaço de encontro que o cinema, mais do que um mero entretenimento, se transforma em um campo de disputas simbólicas e identitárias, moldando as dinâmicas sociais e culturais do interior baiano



3. O cinema e as interações entre o rural e o urbano no interior da Bahia

Mas não era só o mundo vaporoso da tela, era o feitiço de segunda à noite no Cine Íris quando, acabada a feira, civilizados e tabaréus ajeitavam-se nos assentos dobráveis para brigarem lado a lado com Roy Rogers, Hopalong Cas-sidy, Tom Mix, Randolph Scott, John Wayne, ou exultarem com o berro de Tarzã ou temerem pelo destino das damas de negro mexicanas.

Muniz Sodré

A década de 1940 representa um período de intensas reformas urbanas de Feira de Santana, bem como, o momento em que o cinema passa a se integrar de forma ainda mais significativa no cotidiano feirense. A inauguração do Cine-Theatro Íris, em 1946, fazia parte desse conjunto de alterações que a urbe da cidade vivenciava. Constituíam-se como um elemento formador da experiência urbana, agregando inúmeras condições que o qualificava até mesmo como o mais moderno do estado (Folha do Norte, 30 de março de 1946, n. 1916).

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



Figura 1: Vista lateral das torres do Cine Íris em dia de feira livre na avenida Senhor dos Passos. Fonte: GAMA, 1964, p. 162).

O trecho do romance literário de Muniz Sodré que inicia esta seção permite observar como o cinema atuou como espaço significativo de sociabilidade e interação social no interior baiano. O autor descreve especificamente a experiência de frequentar as sessões noturnas após a feira livre, destacando que indivíduos identificados como “civilizados” e “tabaréus” compartilhavam um mesmo espaço físico e simbólico. Esses termos expressam uma categorização social determinante para apreendermos o cenário em que grupos com origens sociais e culturais diversas eram colocados lado a lado pela prática cinematográfica.

Larissa Pacheco (2009) em seu trabalho sobre as práticas sociais cotidianas e as redes de interação estabelecidas pelos feirantes de alimentos em Feira de Santana, no período de 1960 a 1990, observa como esses pequenos comerciantes articulavam relações interpessoais por meio do uso do espaço público urbano, destacando especialmente as redes sociais que se formavam a partir das necessidades de sobrevivência e das interações decorrentes das regulamentações locais do mercado.



A prática compartilhada nas sessões do Cine Íris também se constituía por redes sociais específicas, semelhantes às analisadas pela autora no contexto das relações informais urbanas. Pacheco investiga, a partir do conceito antropológico de reciprocidade e troca, como as relações interpessoais no espaço urbano transcendem laços estritamente familiares e são estabelecidas principalmente por necessidades cotidianas ligadas ao trabalho, ao uso do espaço público e às experiências comuns de sobrevivência na cidade. Os vínculos criados nas interações sociais são orientados pela natureza específica de cada relação, e as redes sociais são formadas por sujeitos reunidos por situações semelhantes, não necessariamente familiares, mas frequentemente ligados ao ambiente profissional e à necessidade compartilhada de sobrevivência (PACHECO, Larissa, 2009, p. 114).

Analogamente, o encontro semanal no Cine Íris descrito por Sodré gerava uma rede de sociabilidade formada por indivíduos com diferentes origens sociais, unidos não por laços familiares, mas pela experiência coletiva do cinema enquanto prática cultural urbana. Nesse contexto específico, o espaço da sala de exibição após a feira desempenhava um papel articulador das relações sociais em torno da experiência cultural comum, marcada pela convergência de diferentes grupos sociais e culturais em torno de um mesmo espaço.

O testemunho de Dimas Oliveira, frequentador assíduo das salas de cinema de Feira de Santana no período estudado, permite refletir sobre a experiência cinematográfica na cidade sob um olhar que aproxima a vivência individual de uma prática coletiva específica, especialmente em relação à memória dos trabalhadores rurais que frequentavam as sessões após as feiras semanais. Conforme relata:

Os trabalhadores que vinham da roça trabalhar na feira tinha uma oportunidade de lazer com o cinema. Tinha sessões continuas a tarde inteira de filmes religiosos, as pessoas vinham com... (...) não uma marmita, mas com um prato amarrado em um pano, com peixe, o hábito de comer só peixe na sexta-feira santa, você via isso nos intervalos, lá pelos anos 60. (Dimas Oliveira, entrevista realizada em 20 de maio de 2024)

Annette Kuhn (2011) sugere que, embora a memória do cinema frequentemente se manifeste por meio de relatos aparentemente pessoais e individuais, esses testemunhos, quando investigados em profundidade, revelam traços comuns ou coletivos compartilhados por uma geração ou por grupos sociais específicos. O testemunho apresentado pelo



frequentador exemplifica esse fenômeno ao destacar práticas culturais comuns, como a alimentação específica da sexta-feira santa, associada diretamente às sessões contínuas de filmes religiosos exibidos no cinema da cidade. Dessa forma, sua memória articula elementos individuais com práticas coletivas reconhecíveis socialmente.

Talitha Ferraz (2017) complementa essa perspectiva ao observar que as narrativas sobre experiências cinematográficas reorganizam vivências pessoais e coletivas, integrando o ato de assistir filmes a contextos sociais específicos. Nesse sentido, a lembrança dos trabalhadores rurais descrita por Oliveira relaciona explicitamente o lazer cinematográfico às tradições culturais e religiosas locais, representadas pelo hábito alimentar associado à sexta-feira santa.

Nos ajudando a compreender como essa memória narrada opera em oposição e complementaridade com a história, Candau (2021), afirma que enquanto a história tem a pretensão de estabelecer uma representação mais precisa e analítica dos eventos passados, a memória busca uma revivificação afetiva e subjetiva desses mesmos eventos, criando vínculos mais profundos e pessoais com o passado. O testemunho citado é precisamente uma expressão da memória que não se limita à precisão factual, mas à evocação afetiva e cultural de práticas cotidianas da comunidade feirense. A imagem concreta do prato amarrado em um pano, com peixe, transcende o registro objetivo dos eventos para recriar uma condição específica, capaz de mobilizar emoções e significados culturais associados àquele espaço e tempo específicos.

Portanto, é diante dessas relações híbridas, por vezes marcadas por negociações, que o cinema e outras formas de entretenimento foram gradualmente integrados às cidades do interior, impulsionados pelas iniciativas modernizadoras que caracterizaram boa parte do século XX. Nesse contexto, compreender as imbricações entre essas experiências de lazer e as tensões associadas à ideia de progresso no período no período correspondente implica reconhecer um desenvolvimento local que, ainda que modesto e pautado por uma cultura própria, não permaneceu alheio às transformações mais amplas vivenciadas nos grandes centros urbanos

4. Considerações finais



O estudo possibilitou uma análise inicial sobre o papel do cinema no interior da Bahia entre as décadas de 1940 e 1960, considerando suas relações com as transformações sociais e culturais da época. A investigação demonstrou que, longe de ser um fenômeno restrito aos grandes centros urbanos, o cinema teve impacto significativo na dinâmica cotidiana das cidades do sertão baiano, configurando-se como um espaço de sociabilidade e experiência compartilhada.

O levantamento de fontes documentais e depoimentos orais evidenciou que as salas de exibição não apenas integravam o circuito de diversão local, mas também participavam da reorganização dos espaços urbanos e das interações entre diferentes grupos sociais. No caso de Feira de Santana, a presença do cinema acompanhou as mudanças estruturais da cidade e refletiu a forma como a população se apropriava desse ambiente, criando novas práticas culturais.

Além disso, o estudo apontou a importância do cinema na construção da memória social, especialmente entre os espectadores que frequentavam as sessões regulares. A experiência cinematográfica se inscrevia no cotidiano de maneira que ultrapassava o simples ato de assistir a um filme, tornando-se parte das relações estabelecidas no espaço público. As lembranças registradas ilustram essa dimensão, revelando como o cinema esteve associado a hábitos, rituais e modos de sociabilidade específicos.

Ao considerar as particularidades regionais e os diferentes contextos de exibição cinematográfica, esta pesquisa contribui para uma abordagem mais ampla sobre a circulação e recepção do cinema no Brasil. O estudo reforça a necessidade de ampliar o olhar para além das grandes metrópoles, reconhecendo as diversas formas de apropriação e significado atribuídas ao cinema em diferentes localidades. A análise dessas experiências locais permite compreender os processos culturais do período e suas implicações para a história do cinema no país.

Referências

Livros

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986.



CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

FREYRE, Gilberto. *Rurbanização que é?* Recife: Massangana, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

PESAVENTO, Sandra. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

Capítulos de Livros

FULLER-SEELEY, Kathryn; POTAMIANOS, George. *Researching and Writing the History of Local Moviegoing*. In: FULLER-SEELEY, Kathryn (ed.). *Hollywood in the Neighborhood: Historical Case Studies of Local Moviegoing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008. p. 3-19.

HIPKINS, Danielle; GENNARI, Daniela Treveri; O'RAWE, Catherine; DIBELTULO, Silvia; CULHANE, Sarah. *Oral Memories of Cinema-Going in Rural Italy of the 1950s*. In: GENNARI, Daniela Treveri; HIPKINS, Danielle; O'RAWE, Catherine (Org.). *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

KLENOTIC, Jeffrey. *Rurban Outfitters: Cinema and Rural Cultural Development in New Hampshire's North Country, 1896–1917*. In: GENNARI, Daniela Treveri; HIPKINS, Danielle; O'RAWE, Catherine (Org.). *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018. p. 91.

KUHN, Annette. *What to do with Cinema Memory?* In: MALTBY, R. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd., 2011. p. 85-97.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



Periódicos

FERRAZ, Talitha. *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes*. In: *Anais do 26º Encontro Nacional da Compós*, 2017, São Paulo.

Disponível

em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_HPQNMODZ50HZQ6HG79OE_26_5661_19_02_2017_15_15_07.pdf. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025.

Dissertações/Teses

PACHECO, Larissa Penelu Bitencourt. *Trabalho e costume de feirantes de alimentos: pequenos comerciantes e regulamentações do mercado em Feira de Santana (1960/1990)*. 2009. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009.

Fontes Documentais/Orais

GAMA, Raimundo. *Memória Fotográfica de Feira de Santana*. Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

Jornal *Folha do Norte*, 30 de março de 1946, n. 1916.

OLIVEIRA, Dimas. Entrevista concedida em 20 de maio de 2024.

SODRÉ, Muniz. *O Bicho que chegou à Feira*. Francisco Alves Editora, 1991.

SOBRE SONS E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DA PAISAGEM SONORA DE TERMINAL NORTE (2021)

ON SOUNDS AND IDENTITY: AN ANALYSIS OF SOUNDSCAPE OF TER-
MINAL NORTH (2021)

Amanda de Luna Cavalcanti
(Mestranda – UFPE)





SOBRE SONS E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DA PAISAGEM SONORA DE TERMINAL NORTE (2021)¹

ON SOUNDS AND IDENTITY: AN ANALYSIS OF SOUNDSCAPE OF TERMINAL NORTH (2021)

Amanda de Luna Cavalcanti² (Mestranda – UFPE)

Resumo

Propõe-se, a partir do presente trabalho, compreender como as formas sonoras no curta-metragem documental *Terminal Norte* (2021), de Lucrécia Martel são representadas e manifestadas através da materialidade dos corpos e gestos que as expressam. Com base nos conceitos de *diferença* e *interseccionalidade*, busca-se analisar como são constituídas as sonoridades das múltiplas performances e músicas emitidas por diferentes mulheres e suas histórias.

Palavras-chave: Cinema. Paisagem Sonora. Música. Expressão Vocal.

Abstract

It is proposed, from this work, to understand how the sound forms in the short documentary film *North Terminal* (2021), by Lucrécia Martel, are represented and manifested through the materiality of the bodies and gestures that express them. Based on the concepts of difference and intersectionality, we seek to analyze how the sounds of the multiple performances and songs emitted by different women and their stories are constituted.

Keywords: Cinema. Soundscape. Music. Vocal Expression.

1. Introdução

É inevitável que ao falar do cinema de Lucrécia Martel, falemos sobre os sons em suas obras. O universo sonoro da cineasta argentina é concebido como parte essencial de sua autoralidade, mas também como forma substancial de apreender e perceber o mundo. Uma das suas mais recentes obras, o curta-metragem documental *Terminal Norte* mais uma vez experiencia as sonoridades através de modos singulares, que rompem com certos paradigmas geralmente postos quando se trata de som.

Em 2020, durante o confinamento decorrente da pandemia por COVID-19, Martel decidiu documentar o retorno à sua terra natal, Salta, uma das regiões mais

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 26 Poéticas e práticas sonoras e musicais - parte 1.

² Mestranda em Comunicação pela UFPE, graduada em Cinema e Audiovisual pela UNIAESO e especialista em Escrita Criativa pela UNICAP/PUCRS. Pesquisa sobre cinema, processos criativos, som e roteiro.



conservadoras ao norte da Argentina. Acompanhada da cantora Julieta Laso, a cineasta se reúne com demais artistas, em sua maioria mulheres, ao ar livre e em torno de uma floresta, onde compartilham suas vivências e essências por meio de músicas, olhares, gestos e diálogos.

A impressão imediata pode ser a de que Terminal Norte se apresenta como um filme de música, mas suspeita-se que não é apenas isso. Observa-se diante do momento de necessário isolamento (*lockdown*), que aquelas pessoas, - cantoras, instrumentistas, um dançarino - as quais tiveram suas apresentações e espetáculos cancelados, acabam encontrando um refúgio em conjunto, entrelaçando suas identidades por meio de sonoridades.

Tendo como ponto de partida o conceito de audiovisão de Michel Chion, estabelece-se uma proposta de análise que ao considerar os elementos sonoros não o faz de forma isolada. Em se tratando do “contrato audiovisual”, partimos da premissa de que ver/olhar e escutar/ouvir são percepções que se influenciam reciprocamente, haja vista que “não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, pg. 7).

Pensando nisso, a partir da análise de cenas, busca-se através do presente trabalho entender como as formas sonoras no filme de Martel, concebem uma perspectiva de escuta que diverge das noções ocidentais mais ligadas à palavra como evento postulante das coisas. Utilizando-se das lições de Leda Martins (2021), que propôs em sua obra reflexões ruptivas sobre o tempo, performance e memória segundo o viés ocidental, pretende-se entender como as expressões sonoras em Terminal Norte caminham em sentido contrário ao cinema *verbocêntrico* afirmado por Michel Chion (2011).

2. A música: um dispositivo corpóreo

Desde muitas décadas, a música foi objeto de discussões que basearam teorias e doutrinas acerca de sua significação ancorada na ideia de que ela significa mais do que “formas sonoras em movimento”. Nas primeiras teses, a música estaria mais relacionada aos afetos, herança clássica da poética aristotélica, por meio do princípio da mimese, que tinha na arte a função de imitar a natureza e as paixões humanas (OLIVEIRA,

2018). Nessas primeiras teorias, a música era capaz de suscitar no ouvinte a mesma emoção que ela manifestava em suas vibrações sonoras.

Mais a frente, a significação musical passou a ser compreendida através da tópica, teoria que pressupõe a existência de códigos e significados gerais convencionados e representados por significantes específicos (OLIVEIRA, 2018, pg. 28). A tópica tem como um de seus principais teóricos Ratner, quem dividiu essa em duas categorias: i. estilo, relacionado aos hábitos, rituais da nobreza ou referências literárias; ii. tipos, relacionados a danças e cerimoniais, incorporados por meio de seus significados sociais, teatrais (OLIVEIRA, 2018, pg. 29).

A teoria das tópicas, diferente da teoria de significação afetiva, buscou categorizar as músicas por meio de critérios quanto aos sentimentos, à localidade, ao que seus teóricos chamam de “grau de dignidade”, propondo do “alto estilo” ao “estilo baixo”, dentre outros. Enquanto a teoria afetiva tinha a música constituída por signos naturais, a partir de uma noção da fala emocionada como algo inato e essencial, a tópica manifesta os afetos e as emoções mediadas por contextos e situações familiarizadas por seus ouvintes (OLIVEIRA, 2018, pg. 39).

Juliano de Oliveira mencionando Danuta Mirka exemplifica:

A significação tópica não para neste reconhecimento: ela se estende, por um lado, para associações de estilos e gêneros com afetos, e, por outro lado, para suas associações com contextos sociais. Por exemplo, danças carregam associações com salões de baile e com o status social dos dançarinos; marchas militares com desfiles ou campos de batalha; música de igreja com rituais religiosos; música pastoral com o campo; chamadas de caça com caça. (MIRKA, 2014, pg. 28 apud OLIVEIRA, 2018, pg. 39).

É certo que ao ouvir determinada música inserida em um filme pode haver uma associação do seu reconhecimento interligado ao contexto ou situação social onde é notado. O que parece escapar das discussões já colocadas, no entanto, é o caráter musical também como uma questão de perspectiva e força identitária que perpassa a linguagem sonora.

Sobre isso, Leda Maria Martins (2021) ao trabalhar as formulações rítmicas e estéticas negras já aponta para as interrelações entre corpo, performance, tempo e memória. Em sua obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, Martins parte da observação de práticas comunitárias de culturas que são, sobretudo,



ancoradas no saber oral e na cosmovisão ancestral, para romper com a dicotomia entre oralidade e escrita postulada pelo Ocidente, o qual põe em local de privilégio a linguagem discursiva como meio único de conhecimento.

Fazendo isso, Leda Maria Martins põe em ênfase o papel das sonoridades como parte da reminiscência histórica e âmago - no caso do seu campo de estudo - das comunidades dos povos africanos nas Américas. A emissão do som, dentro de formulações estéticas próprias de uma coletividade é realizada através de uma linguagem sonora que funciona como dispositivo de comunicação, não como um mero código, mas como um recurso passado dentro da cultura e história daquele povo, por ter na oralidade a postulação de um conhecimento, de um saber que atravessa gerações através de seus sons, manifestados principalmente em suas corporalidades. Destaca-se:

As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como locus de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem. (...) Do corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, corpora de conhecimento. Em um dos mais antigos registros da sabedoria Tolteca, a instalação de uma nova cidade se iniciava não com a finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas, sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. Cantar, dançar. (MARTINS, 2021, pg. 20-23).

Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como resposos, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas. (...) A rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na reminiscência performática do corpo, nele fazendo ressoar as radiâncias do próprio tempo, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. (MARTINS, 2021, pg. 60).

As sonoridades de modo geral e a música em específico, são enfatizadas assim em seu sentido corpóreo, noção que pode ser observada também nas obras de Martel a partir do próprio conceito defendido pela cineasta. Em entrevista à *Bomb Magazine* ela afirma que “o som é a única dimensão tátil do cinema; é a única forma pela qual o cinema toca fisicamente o espectador já que as frequências de áudio são experimentadas com todo o corpo” (GUEST, 2009).



Mas não só no sentido Físico a música afeta seus ouvintes materialmente, é também pelos atravessamentos identitários e comunitários. Em Terminal Norte, por exemplo, dentre as artistas reunidas estão algumas *copleras* argentinas, as quais evocam através de seus versos e timbres não apenas a sua história, mas a história de toda uma comunidade e sua ancestralidade. Andrade (2016) em seu estudo etnomusicológico, conviveu com *copleras* nativas do noroeste argentino em *Aimacha del Valle*, onde procedeu com reflexões acerca da performatividade vocal e musical dessas mulheres e no devir de seus corpos ante as sonoridades emitidas por essas de modo próprio e singular.

O pesquisador, nessa oportunidade, observou e concluiu que a performance voco-sonora das *copleras* constituía em si a composição de elementos da natureza como o vento, a água, através de seu timbre e projeção vocal, que ele afirma como influências *Pachamâmicas* (ANDRADE, 2016, pg. 111), vivenciadas em conjunto por aquela comunidade, aderindo um caráter identitário visível. Assim verifica-se que a expressão do *corpo coplero* de sentir e traduzir elementos da natureza, por meio de sua *sensibilidade sônica* “mostra como o som é central para saber, para a verdade experiencial” (FELD, 1996, pg. 97-98 apud ANDRADE, 2016, pg. 111).

A capacidade singular de tradução das *copleras* é assim um saber constituído dentro daquele contexto cultural, ancestral e histórico expresso através do som. Andrade corrobora em suas palavras de tal maneira que “reverberam sobre os artefatos constitutivos dos *corpos copleros*, trazendo ao plano sonoro-visual da performance musical elementos que, desde a minha audição-visão de mundo, seriam aparentemente inaudíveis ou imperceptíveis” (ANDRADE, 2016, pg. 111), mas sensíveis para aqueles.

Assim como as *copleras* emitem sonoridades por meio de seus corpos, incluindo suas expressões, gestos, timbres, há de se observar elementos semelhantes na constituição da paisagem sonora desenvolvida por Martel em Terminal Norte. Em dado momento a *trapper* B Yami convida verbalmente todo mundo a rebolar, dando início à sua performance durante o encontro ao redor da fogueira. A letra de sua canção tem algo a dizer, mas não é apenas na palavra que remanesce o que é dito. A mise-en-scène apresenta profundidade de campo a compor um quadro preenchido pelo movimento do

corpo, os gestos confiantes e ritmo que comunicam não apenas a identidade daquela que enuncia, mas acrescentam valor à música de modo recíproco³.

Figura 1: Cena do Filme Terminal Norte (2021), de Lucrécia Martel aos 08 min:12 seg.



Fonte: Mubi

Por conseguinte, da observação do exemplo acima, pode-se afirmar que a proposta sonora no curta-metragem de Martel diverge em certa medida do cinema *verbocêntrico* conceituado por Michel Chion (2011). Em outras de suas obras como *La Ciénaga* (O Pântano) isso fica mais evidente, porém ainda em Terminal Norte percebe-se partículas do uso da música e outros efeitos sonoros não como valor que acrescenta e estrutura o texto, mas que promove sensações que chamam a atenção para seu efeito imersivo e tátil.

Para Chion (2011) o *verbocentrismo* decorre do comportamento e reações cotidianas de as pessoas estarem mais atentas à expressão verbal do que outras sonoridades que as cercam. Da mesma forma, o cinema estaria, através das tecnologias que privilegiam o uso da voz, em detrimento de outros elementos sonoros, produzindo

³ Na cena, B Yami compartilha seus versos, enquanto é assistida por outras artistas. No quadro, em plano mais à frente está Julieta Laso, que acompanha a *trapper* de forma empolgada e atenta, enquanto ao fundo, Michu, cineasta e cantora dança.



sentido por meio do discurso, do texto, da palavra, restando os demais sons em seu papel secundário.

Não é o que se percebe na totalidade da obra aqui analisada. Como dito, os versos expressos por B Yami não são concebidos isoladamente, nem conduzem o momento narrativamente. É na corporalidade e no aspecto de dispositivo da música em sua totalidade - não apenas a sua letra - que percebemos seu sentido tanto na diegese, quanto fora dela, nos corpos dos que assistem à obra.

Em outro momento, assistimos a Miguel Moreira, um domador e dançarino, dançar juntamente com Michu, cineasta e filha da *coplera* Mariana Carrizo. A cena destaca, por meio do trabalho de *foley*, os sons dos pés dos dançarinos arrastando ao chão, bem como a palma cadenciada de uma das artistas que os assistem. Todos os demais efeitos sonoros são abafados, tornando a conversa mero ruído, e ausência de melodia, enquanto a velocidade da cena é reduzida *frame a frame*.

Lucrécia Martel, desta forma, enfatiza os gestos e corpo atravessados pelo ritmo, na medida em que os sons destacados em primeiro plano são os que ditam a cadência dos movimentos dos dançarinos. O corpo desses traduz e é conduzido pelas sonoridades, movimentando-se duramente em sequência, na forma pelo qual a cena visualmente é montada com a redução de passagem dos quadros quase em *stop motion*.

As formas pelas quais a passagem sonora é tratada em Terminal Norte, segundo seus e suas emissoras, preservam diferentes meios de se trabalhar a expressão dos sons e seus aspectos rítmicos de acordo com as identidades e histórias por trás daquelas e daqueles artistas. Em que pese a obra não explorar as vivências e experiências de cada “personagem”, permite que uma breve introdução narrada por Julieta Laso e suas respectivas performances conduzam as impressões sobre aquelas pessoas, reunidas mesmo que em diferença.

3. Caminhos para a Interseccionalidade em Terminal Norte

O documentário, logo após uma breve introdução que situa o espectador sobre um local em volta de uma floresta, próximo a uma rodovia, onde vez ou outra passam carros, apresenta brevemente as e os artistas que se refugiaram naquele local no início



do período pandêmico, quando foi estabelecido o primeiro *lockdown* na região. Em primeiro plano, a câmera é posicionada frontalmente e os rostos são iluminados, enquanto uma voz over - a voz da cantora Julieta Laso, quem conduz o encontro - conta-nos quem são aquelas e aqueles. Às vezes podemos ouvir também as vozes das próprias artistas que tecem breves comentários do tipo “não conheço nenhuma dessas pessoas...aquela é Michu, filha de Mariana Carrizo?”.

Dentre as companhias que assistimos está a dupla de nômades chamada *Whisky*; a pianista Noe; a *trapper* B Yami; o domador e dançarino Miguel; a primeira *coplera* transsexual dos Vales Calchaquíes, Lorena Carpanchay; a *coplera* Mariana Carrizo, e sua filha cineasta e cantora, Michu; Bubu, violonista, compositor e maestro; e Julieta Laso, cantora.

Embora reunidos em torno da arte, nota-se seja através da breve apresentação dessas personas, seja através da manifestação de seus fazeres artísticos, a marcante heterogeneidade de todas e todos envolvidos. Heterogeneidade essa, marcante para a compreensão da interseccionalidade, como primeiro passo para reconhecê-la, isto é, por meio da ciência dos recortes de classe, raça, gênero.

Contudo, ressalta-se que não basta promover um encontro de pessoas em posições sociais e de vivências distintas para haver conformada a interseccionalidade. Faz-se necessário a aplicação desse conceito como ferramenta analítica ou metodológica em seus respectivos campos.

Na obra de Martel, pode-se observar um caminho possível para a interseccionalidade, por meio das escolhas estéticas, narrativas e sonoras da cineasta. A começar pela decisão de que o refúgio se estabeleça na região ao norte da Argentina, onde a reminiscência indígena é mais vibrante, estabelece-se um ponto de partida para enunciar um contexto sócio-histórico que é vocalizado na figura tradicional das *copleras*:

No Norte argentino é mais fácil lembrar que este é um continente indígena. O canto da copla, com caja, um pequeno tambor portátil, é uma tradição fundamental nesta zona. São majoritariamente mulheres que cantam coplas, enquanto pastoreiam animais nas colinas, ou em reuniões. Coplas pode ser sobre coisas tristes, coisas felizes, coisas muito sexuais. Geralmente são cantados na primeira pessoa. A coplera canta alguns versos, que os demais repetirão como refrão. Não se trata de ocupar o lugar do outro e



compreendê-lo, mas de ser o outro na sua alegria, na sua dor. (MARTEL, 2022).

Se em determinado momento, Julieta Laso acompanhada de Mariana Carrizo e Michu caminham pela floresta a cantar os versos “Quero ser casada só por um momento; Casada todo a minha vida; É algo que não me permito”, a *copla* de Lorena, nas palavras dela, é cantada com força para que ela esqueça a tristeza e as memórias ruins de sua infância até hoje, ao ponto de se reconhecer como uma pessoa atualmente livre porque canta para o mundo, porque canta a luta das travestis. Tais contextos são colocados por meio de breves diálogos, mas principalmente na manifestação sonora que intermediam as relações entre as próprias artistas, e entre elas e o público.

Andrade (2016) ao citar Marina Roseman (2000), a partir de sua pesquisa etnográfica sobre práticas xamânicas na Malásia sugere que o som possui:

(...) a capacidade única de produzir o colapso entre o espaço interior e exterior. Seja através do orifício da orelha ou como oscilação na pressão do ar (...) o som penetra o corpo. Seja se alguém está dançando perto de um grande alto-falante ou sobre um chão de bambu, sente-se o som entrando no corpo metaforicamente e empiricamente abarcando ritmos corporais de respiração, batimento cardíaco e gesto. (...) “Sons exteriores” tornam-se, inclusive mais profundamente, propriamente nossos quando, por meio de escuta interior nós repetimos as memórias dos sons uma vez ouvidos ou imaginados, agora incorporados dentro da psique individual e da consciência coletiva. (ROSEMAN, 2000, pg. 52-53).

Não é à toa, Julieta Laso ao apresentar algumas das artistas utiliza para suas ações e atividades políticas, verbos relacionados à constituição de sons, como cantar. Por exemplo, quando ela fala de Mariana Carrizo, ela afirma: “quando ela recita *coplas*, este país decola”; ou quando introduz B Yami e enfatiza: “A cantora de *trap* de Limache. Quando aprovaram a Lei Pró-aborto, ela incendiou a Plaza Guemes cantando”; ou quando descreve o tipo de som feito pela dupla *Whisky* afirmando “elas fazem barulho”, como forma ambígua de caracterizar o gênero musical adotado pela dupla, bem como pelo caráter disruptivo de suas artes.

Ao mesmo tempo que a prática sonora compõe identidade, também constitui o senso de coletividade, mediada pelo reconhecimento do outro como sujeito, o que só é



possível através da consciência das diferenças que permeiam as relações e nossas existências. Collins (2020) afirma:

O uso da interseccionalidade como ferramenta analítica promove entendimentos mais amplos das identidades coletivas e da ação política. A identidade foi uma dimensão importante para o surgimento da interseccionalidade como forma de investigação e práxis críticas (...) A interseccionalidade também promoveu um entendimento complexo das identidades individuais. O vasto corpo de estudos no interior da interseccionalidade, envolvendo o tema das identidades individuais como interseccionais e performativas, mudou o significado de identidade de algo que se tem para algo que se constrói. Em vez de uma essência fixa que a pessoa carrega de uma situação para a outra, entende-se agora que as identidades individuais se aplicam diferentemente de um contexto social para outro. E esses contextos sociais são moldados pelas relações de poder interseccionais. (COLLINS, 2020, pg. 2012-213).

Neste sentido, extrai-se de Terminal Norte uma consciência na forma e na matéria cinematográfica para compor as intersecções, associadas ao senso de comunidade, compartilhamento através da arte e pertencimento, ao mesmo tempo em que as diferenças são apresentadas no protagonismo e na subjetividade das vozes que emitia o sujeito de si próprio.

Quando Lorena está a versar sua copla, percebe-se, a partir da noção de audiovisão, em que imagem e som se influenciam mutuamente, como a constituição de sujeito em cena enfatiza a posição da coplera, naquele momento, como agente da fala. Até mesmo quando quem diz é Julieta, esta ocupa o contraplano, mantendo Lorena todo o tempo no quadro. Tal artifício pode ser compreendido como ato consciente da constituição de um espaço para empoderamento individual e da subjetividade. Em outro momento, reunidas diante de uma casa fechada, todas olham para a janela, na espera de que as corujas que habitam o espaço para se protegerem do frio saiam, para que o grupo entre em seu lugar. As mulheres, de forma semelhante, na busca pelo refúgio em meio à pandemia, dispõem-se coletivamente a entrar no local, momento em que a obra de Martel sugere enfatizar o espaço de uma identidade política coletiva, através de suas intersecções, sem supressão das subjetividades das que ali estão.

Analisando-se a composição desta cena, em seu aspecto sonoro, o que prevalece é o silêncio, mantendo um sentido de pacificidade compartilhada por todas que ali estão. As únicas coisas que se ouvem, e todas ouvem ao mesmo tempo, na medida em que as



cabeças se movem em uníssono ao ouvir o guincho e rosnado da coruja e o bater da porta por causa do vento. De forma harmônica, aquela comunidade que ali está olhando para frente, cabeça erguida, na mesma direção, dispostas ao mesmo objetivo, está junta. Terminal Norte, nesse sentido, parece propor um exercício de escuta, através de uma busca pela interseccionalidade e compreensão da diferença como modo de existir e resistir.

4. Considerações Finais

Observou-se que as formas sonoras trabalhadas em Terminal Norte, embora haja a existência de diálogos e a música cantada através de letras, a palavra não é potencializada como se forma escrita fosse. Ao contrário, está alinhada com outros prismas que perpassam pelo corpo, expressão, gestos e sonoridades próprias. A oralidade no caso de Terminal Norte é destacada de forma independente da expressão verbal, rompendo com a noção verbocêntrica como possibilidade prioritária para estabelecer conexões e intersecções com seus interlocutores.

Por meio da apresentação de artistas que optaram por dividir um refúgio diante do confinamento necessário, um aspecto comunitário emana a partir da produção de saberes transmitidos pela sonoridade. Os sons como dispositivo de comunicação não apenas emitem sensações, mas cria, recria e compartilha, concepções e reconhecimentos identitários que põe em avesso o sentido de isolamento.

O confinamento e a experiência coletiva no local isolado é o âmago da película que faz decorrer todas as discussões que seguiram. Em um momento difícil da história contemporânea como foi a pandemia, o uso da arte pelas artistas filmadas por Martel sugere uma perspectiva visual e auditiva para apreciação, produção de sentido e saber.

Referências

ANDRADE, Ivan. *Os cantos das copleras em Aimacha del Valle: Performatividade voco-sonora, corpos em devir e sentido de lugar no noroeste argentino*. Dissertação de mestrado em música para o Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS: Porto Alegre, 2016.



CHION, Michel. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Lisboa: Arman Colin, 2008.

COLLINS, Patricia. BILGE, Sirma. *Interseccionalidade* [recurso eletrônico] / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge ; tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2020.

FELD, Steven. BRENNEIS, Donald. Doing anthropology in sound. *American ethnologist*, vol. 31, n 4, november, 2004.

GUEST, H. Lucrecia Martel. *Bomb Magazine*. 2009. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/2009/01/01/lucrecia-martel/>>. Acesso em: 19 Jan 2024.

MARTEL, Lucrécia. *North Terminal*. Direção: Lucrécia Martel. Argentina, 2021.

_____. *Coluna. Lucrécia Martel apresenta seu filme*. Mubi: 2022. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/notebook/posts/lucrecia-martel-introduces-her-film-north-terminal>> Acesso em: 28 dez 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. 1ª ed. São Paulo: Cobogó, 2021.

MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of topic theory*. Chicago: Chicago University Press, 2014.

OLIVEIRA, Juliano de. *A significação na música de cinema*. 1ª Edição. Jundiaí: Paco, 2018.

OPOLSKI, Débora. *Edição de diálogos no cinema - a fala cinematográfica como um elemento sonoro*. Coleção Sonoridades do Audiovisual, vol. 2. Curitiba: Editora UFPR, 2021.

ROSEMAN, Marina. Shifting Landscapes: musical mediations of modernity in the Malaysian Rainforest. *Yearbook from traditional music*. v. 32, 2000.

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA COTIDIANA EM “MARTE UM” E A SUA IMPORTÂNCIA PARA A DESCOLONIZAÇÃO DO OLHAR

THE CONSTRUCTION OF THE EVERYDAY NARRATIVE IN “MARS ONE” AND ITS IMPORTANCE FOR THE “DECOLONIZATION OF THE GAZE”

Ana Clara Ribeiro Lopes

(Graduanda em Comunicação Social- Audiovisual. UFRN)

Maria Clara Campos de Oliveira

(Graduanda em Comunicação Social-Audiovisual. UFRN)

Emanuele de Freitas Bazílio

(Doutoranda em Estudos da Mídia. PPGEM/UFRN)





A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA COTIDIANA EM “MARTE UM” E A SUA IMPORTÂNCIA PARA A DESCOLONIZAÇÃO DO OLHAR¹

THE CONSTRUCTION OF THE EVERYDAY NARRATIVE IN “MARS ONE” AND ITS IMPORTANCE FOR THE “DECOLONIZATION OF THE GAZE”

Ana Clara Ribeiro Lopes² (Graduanda em Comunicação Social- Audiovisual. UFRN)
Maria Clara Campos de Oliveira³ (Graduanda em Comunicação Social-Audiovisual. UFRN)
Emanuele de Freitas Bazílio⁴ (Doutoranda em Estudos da Mídia. PPGEM/UFRN)

Resumo

Em meio a uma disputa histórica de narrativas por outros imaginários num país como o Brasil, no qual a realidade é apresentada sob a perspectiva de uma elite hegemônica branca que domina os meios de comunicações e é negligente frente a exclusão de grupos racializados nos veículos comunicacionais, a de(s)colonização do olhar torna-se crucial para fazer emergir outras formas de representar e de pensar o mundo. Nesse sentido, o objetivo do presente artigo é fazer uma discussão acerca da construção da cotidianidade na obra “Marte Um (2022)” e a sua importância nesse processo de de(s)colonizar o olhar, quebrando estereótipos e arquétipos ligados às pessoas pretas, a partir de uma análise fundamentada em sua narrativa e os demais elementos de sua linguagem.

Palavras chave: Construção do cotidiano; Filme; Marte Um; Descolonização do olhar.

Abstract

In the midst of a historical dispute of narratives for other imaginaries in a country like Brazil, where reality is presented from the perspective of a white hegemonic elite that dominates the media and is negligent in the face of the exclusion of racialized groups in the media, the de(s)colonization of the gaze becomes crucial to make other ways of representing and thinking about the world emerge. In this sense, the objective of this article is to discuss the construction of everydayness in the work “Marte Um (2022)” and its importance in this process of de(s)colonizing the gaze, breaking stereotypes and archetypes linked to black people, based on an analysis made about its narrative and the other elements of its language.

Keywords: Construction of everydayness; Movie; Mars One; Decolonization of the gaze.

1. Introdução

Com o processo de colonização realizado no Brasil, a ideia sobre as pessoas pretas e indígenas passou a ser construída sob o olhar do colonizador branco europeu, que se

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada: Diálogos visuais no Brasil Contemporâneo.

² Graduanda em Comunicação Social-Audiovisual pela UFRN.

³ Graduanda em Comunicação Social-Audiovisual pela UFRN.

⁴ Orientadora do trabalho. Professora substituta do Departamento de Comunicação Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



denominava superior e portanto, julgava estes dois grupos “diferentes” como inferiores e submissos, negando-os a condição de cidadãos e determinando como eram representados.

Devido a unilateralização da comunicação, por parte do colonizador ocidental, que é advinda da extrema violência cultural contra esses povos, esse imaginário acerca de pessoas racializadas foi lapidado sob uma perspectiva alheia a sua realidade, disseminando-se fortemente e limitando, dessa forma, esses grupos de se auto representar e afirmar suas identidades de maneira autêntica.

Segundo Linda Smith (2018), as imagens propagadas pelos viajantes e aventureiros e o modo como eles representavam o outro, quando retornaram para a Europa, tornaram-se profundamente arraigadas e quase permanentes, pois seus relatos tiveram grande alcance, sendo disseminados, inclusive, pela imprensa popular, a partir das concepções e do meio cultural dos europeus. (FULKAXÓ, 2019; SMITH, 2018). (ANDRIELLE, 2022, p.143).

Ainda nesse viés, o Cinema, desde o seu princípio, negligenciou, e segue invisibilizando, narrativas de pessoas marginalizadas. Sua história foi lapidada e marcada por uma dominação de sua indústria por homens brancos ocidentais que, dessa forma, construíram um cinema excludente, delimitando um “padrão” do que deveria ser e era representado. Essa falta de protagonismo e representação, dentro e fora das telas, consolidou narrativas embasadas em estereótipos e arquétipos, que perpassam as telas e afetam diretamente o imaginário popular.

A partir do consumo, do público, de produtos que representam apenas alguns grupos, a perspectiva colonial é perpetuada em escala mundial. De acordo com o diretor da Cinemateca Portuguesa José Manuel Costa “O cinema tornou-se indispensável para a nossa memória”. Com a sua difusão, as imagens tornam-se memória coletiva e “o cinema colonial é patrimônio comum” (CARNEIRO, 2021).

Ainda ressalta-se que a partir do momento que criou-se uma preocupação em contar histórias negras, essa representação está sempre vinculada a uma perspectiva de dor e sofrimento dessas pessoas, até mesmo para reconhecer e representar a histórica marginalização, discriminação e injustiça racial que esses grupos enfrentaram e ainda enfrentam.

Nesse sentido, a representação do negro brasileiro em obras audiovisuais está ligada à suas raízes de escravo, que restringe sua posição de ocupação na frente das câmeras e por trás delas. Este grupo é, ainda, segundo a sinopse do livro *O Negro Brasileiro e O Cinema*, de

João Carlos Rodrigues (1988), “escravo do segundo plano, ao receber quase sempre papéis secundários, com pouca relevância e destaque, ou condenado a representar arquétipos caricaturais.

Assim, quando as narrativas pretas são predominantemente apresentadas sob um olhar de sofrimento e paulatinamente atreladas apenas às suas mazelas, estereótipos⁵ negativos são perpetuados, criando um imaginário social composto por imagens restritas e culturalmente fragilizadas. O que leva à ideia equivocada de que a experiência e identidade negra é definida apenas pela adversidade.

A necessidade de descentralizar o cinema e descolonizar o olhar voltado para a negritude é uma questão de garantir a sobrevivência, também cultural, destes grupos historicamente marginalizados, para que seja possível elencar cada vez mais narrativas que perpassam a necessidade de autoafirmação de suas identidades e que vão além das dores sofridas. Debater a sua importância e necessidade no cenário nacional é crucial para compreender que:

Se mudarmos as histórias que contamos, talvez possamos mudar as imagens que fazemos, e se mudarmos as imagens que temos, talvez possamos alterar as histórias que contamos, pois a história se constroi em torno da interconexão de imagens e ideias. Assim como a de(s)colonização do olhar está relacionada à de(s)colonização entre quem olha e quem é olhado, a de(s)colonização do imaginário está relacionada entre quem imagina e quem é imaginado. (ANDRIELLE, 2022, p. 166).

Portanto, o presente artigo busca entender e discutir a essencialidade da construção do cotidiano na narrativa da obra cinematográfica *Marte Um* (2022) para o processo de descolonização do olhar, visto que poucos são os retratos de pessoas pretas que fogem a estética opressora e vão de encontro aos arquétipos⁶ lapidados, rompendo com os modelos hegemônicos de produzir imagens.

2. Apresentação do filme

Marte Um (2022) é dirigido pelo mineiro Gabriel Martins da Filmes de Plástico, produtora mineira dos diretores: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia, que propõe em seus filmes representar em suas

⁵ Estereótipo se configura como a imagem preestabelecida de alguém, algo ou uma situação.

⁶ Arquétipo é um conceito que representa o primeiro modelo de algo ou antigas impressões sobre algo.

narrativas aqueles que geralmente são esquecidos pelo cinema, pessoas à margem da sociedade.

Figura 1 - Cartaz de divulgação “Marte Um (2022)”



Fonte: Embaúba Filmes⁷

A história se passa em 2018 e conta as histórias dos 4 integrantes da família Martins, moradores de uma periferia de Minas Gerais. A família é composta por Wellington, Tércia e seus filhos Eunice e Deivinho. Cada um possui jornadas individuais diferentes que são acompanhadas ao longo do filme.

Deivinho, o caçula, sonha em ser astrofísico e participar da colonização de Marte em 2030; enquanto sua irmã mais velha, Eunice, se apaixona por uma outra mulher e quer sair de casa para morar com sua nova namorada. A mãe Tércia, a qual trabalha como doméstica, acredita estar amaldiçoada e o pai, Wellington, que exerce a função de zelador de um prédio de classe média alta, sonha que Deivinho se torne jogador de futebol.

O espectador é convidado a adentrar a rotina desse núcleo familiar ao trabalhar o traço marcante da cotidianidade, que se torna um elemento crucial na narrativa de caráter intimista.

⁷ Disponível em: <https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/marte-um/>

Por não possuir uma grande trama e reviravoltas, o público é levado a apreciar situações rotineiras que geram identificação e que contribuem para o processo de desmistificação do preto periférico.

3. Construção do cotidiano na fotografia

A sensação de intimidade presente na obra é criada a partir da cinematografia, assinada por Leonardo Feliciano, que ao longo do filme faz uso de planos mais fechados, configurando a cada um dos quatro membros um protagonismo maior naquela determinada cena. O enquadramento mais fechado permite adentrar na psique do personagem, direcionando o olhar para detalhes, como as expressões faciais.

Exemplo desse traço da cinematografia do longa, é a cena na qual a mãe (Tércia), revela ao resto da família que foi vítima de uma pegadinha, a qual a traumatizou e a deixou emocionalmente sequelada. Nessa cena, apesar de outros personagens estarem presentes e estarem falando, o enquadramento em close-up revela apenas Tércia, para justamente protagonizar suas expressões e emoções, revelando e destacando o estado psicológico da personagem e suas nuances. Nas palavras de Feliciano:

A gente não sai de lá em nenhum momento. É como se tivesse, não só acompanhando a evolução dos sentimentos da personagem, mas também como uma certa pressão. Escutamos apenas as vozes, que evoluem para risadas dos familiares, ecoando o mal estar da Tércia. (Feliciano, Nonada, 2022).

Nota-se também que a fotografia em várias partes do filme é azulada. De acordo com Leonardo, o brilho azulado busca comunicar um pouco mais do sonho de Deivinho, como se representasse a luz da lua, indicando tanto de que a cena se passa de noite, quanto é uma expressão do sonho de Deivinho de conhecer e explorar o espaço sideral.

Figura 2 - Tom azulado em cena de Deivinho observando o céu



Fonte: Associação Brasileira de Cinematografia⁸

Em uma entrevista concedida a “Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)”, Feliciano explica:

O filme tem um lastro muito grande num certo naturalismo. Então, nossa ideia era reforçar isso, mas não necessariamente em um tom de azul tão clássico. A gente buscou uma certa metalização, muito da ajuda do reflexo nas peles dos atores, utilizando as peculiaridades da pele negra para tentar construir um azul que é um tanto mais metalizado.

Figura 3 - Tom azulado em cena de Deivinho e Tércia dormindo



Fonte: Associação Brasileira de Cinematografia⁹

Diante disso, percebe-se a importância de um cuidado, também, estético com a apresentação dessas pessoas pretas para além da abordagem narrativa, por meio da valorização de seu tom de pele. Esse cuidado se dá, principalmente, pela participação ativa dessas pessoas por trás das telas.

⁸ Disponível em: <https://abcine.org.br/entrevistas/leonardo-feliciano-marte-um/>

⁹ Disponível em: <https://abcine.org.br/entrevistas/leonardo-feliciano-marte-um/>

Ainda sobre as cores, o filme é predominado por tons quentes, o que cria uma certa sensação de conforto. Essa abordagem sensorial, reforça a intimidade e proximidade que os espectadores conseguem sentir com a obra ao ponto de serem imersos na história. Ademais, tons quentes contribuem também para a sensorialidade da intensificação de sentimentos, contribuindo para a profundidade da expressão emocional dos personagens.

O trabalho das cores e da colorização no filme, portanto, enriquecem a narrativa, ao promover uma representatividade naturalista e cuidadosa, assim como profunda e complexa. Dessa forma, a fotografia desempenha um papel essencial na narrativa da obra. Ao promover essa representatividade cuidadosa e complexa, esses elementos visuais proporcionam ao espectador uma imersão profunda nas histórias e emoções dos personagens, consolidando o longa como uma expressão impactante e inclusiva do cotidiano de pessoas pretas na periferia de Belo Horizonte.

4. Construção do cotidiano no som

Além dos elementos imagéticos, a narrativa, voltada para a construção das quatro personagens e o seu desenvolvimento ao longo da história, foi montada e trabalhada também com a manipulação de elementos sonoros pensados para enriquecê-la e reforçar seu caráter intimista. Esse “naturalismo” é realçado por meio do destaque, na maioria das cenas, de sons ambiente e a vasta presença de ruídos e sons característicos do dia a dia, como o som de talheres batendo, a televisão ligada e o “clique” do celular com o dígito.

Figura 4 - Cena com foleys de pratos e talheres



Fonte: Trailer do filme no Youtube¹⁰

De acordo com o supervisor, designer e mixador de som do filme, Tiago Bello, em entrevista concedida às autoras dessa pesquisa o som da obra se divide em: “Camada real” e “Camada fantástica”. Ambas se referem à maneira como o som foi trabalhado para atingir um padrão de qualidade e realçar traços dos personagens, respectivamente.

O processo denominado pelo produtor de “camada real”, é referente ao manejo dos elementos sonoros em busca por uma naturalidade sonora, com a qual o público já está acostumado, para que, dessa forma, não seja possível identificar falhas. Só quando finalizado o processo de construir essa naturalidade, se buscou explorar os aspectos mais criativos do filme, como os traços dos quatro protagonistas.

Por possuir uma narrativa voltada para a construção dos personagens, a equipe construiu também a denominada “camada fantástica”, que é mais sensorial e está relacionada com a caracterização de cada um deles. É possível observar essa construção, feita pela manipulação de recursos sonoros, em cenas que envolvem a personagem principal, Tércia Martins, por exemplo.

Em um dos takes com a mãe de Deivinho, no qual ela aparece em um plano fechado, apresenta-se o “barulho” de fogos de artifício ao fundo. De início, os estouros estão em segundo plano, quase inaudíveis, porém, à medida que a cena se desenrola elas se tornam mais intensas e o som se destaca, possibilitando uma imersão na angústia da protagonista, referente ao trauma sofrido anteriormente ao presenciar a explosão de uma bomba. Essa progressão de ruídos é apresentada ao público para que ele adentre o estado psicológico da mulher e passe a compreender melhor a narrativa.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jFMBb7Z5N24>

Dessa forma, o trabalho com sons ambientes e ruídos cotidianos demonstra-se essencial para a narrativa, pois permite uma imersão no universo dos personagens, nos fazendo adentrar e aprofundar no cotidiano dos mesmos, contribuindo também para o realismo sensorial na obra estabelecido pelas narrativa e fotografia.

5. Descolonização do olhar e narrativa cotidiana

Compreender os efeitos ressonantes do colonialismo no imaginário popular é tão essencial quanto entender a necessidade de de(s)colonizar este mesmo imaginário lapidado em meio à dominação hegemônica da esfera da comunicação pública quando, de acordo com Sondré (2012):

A verdadeira comunicação implica numa troca flexível e espontânea de ideias, de formas de vida e de aspirações. Essa espontaneidade é dissolvida na tecnologia da informação que a artificializa e unilateraliza, a serviço de uma cultura que não tolera a sua diferença. (SONDRÉ, 2012). (ANDRIELLE, 2022, p.148).

A partir dessa ideia, a unilateralização da comunicação delimita como as pessoas racializadas são vistas e molda o inconsciente coletivo. Este inconsciente colonizado projeta ideias racistas que se sobrepõem à realidade concreta, pois:

As imagens são usadas de modo a consolidar um imaginário colonial que aprisiona dois grupos (povos indígenas e pessoas pretas) subalternizados em estereótipos disseminados desde o período do Brasil-colônia. (ANDRIELLE, 2022, p.162).

Diante disso, toda e qualquer ação que parta do princípio de desafiar imagens colonizadas, visibilizando vozes e abrindo um canal de diálogo multiétnico, se configura como parte significativa no processo de de(s)colonização do olhar, que aqui extrapola o sentido de visualidade e abrange a maneira como as pessoas se relacionam com as representações imagéticas.

Esse processo de descolonização está ligado ao ato de subverter o modo de apresentar e representar o mundo; tensionar o regime de produção de elementos simbólicos que formam imagens, não só visuais, como mentais e influenciam o modo de agir sobre a sociedade, “sobretudo, em países onde o colonialismo persistente destrói o estoque de imagens alternativas disponíveis e mina a nossa capacidade imaginativa”. (ANDRIELLE, 2022).

De acordo com Andrielle Mendes em sua tese “Comunicadoras Indígenas e a Descolonização das Imagens (2022)” a descolonização do olhar configura o conceito do:



Desafixar das imagens criadas pela colonialidade a partir da compreensão de que os grupos sociais historicamente subalternizados, sobretudo, os que descendem das populações escravizadas nas colônias”: Têm outras histórias para contar, que não apenas questionam a natureza desses ideais (imperialistas/coloniais) e das práticas que eles têm gerado, mas também servem para proferir um relato alternativo [...] Essas contra-histórias são poderosas formas de resistência. (SMITH, 2018, p. 12). (ANDRIELLE, 2022, p.166).

Assim, essa de(s)colonização advém, primordialmente, da descentralização, ainda escassa, dos meios de comunicação, para que pessoas racializadas não sejam apenas representadas mas, possam se representar à sua maneira também; para que possam tensionar os regimes de visibilidade, questionar perspectivas e desconsolidar as imagens estereotipadas que se naturalizaram no inconsciente social.

Quando se trata de cinema Brasileiro, as vivências negras são paulatinamente enquadradas como figurantes em narrativas marginais. Esse cinema está habituado a impor às pessoas negras a adversidade como a única maneira de serem apresentados e representados, o que sufoca suas experiências e inibe a desconstrução do imaginário colonial.

Esse mesmo cinema que se apresenta, ainda, como um forte influenciador na formação de imaginários coletivos, torna-se crucial para a subversão de imagens emergentes em um cenário de políticas públicas de investimento fragilizadas, no qual são raras as produções que rompem com os arquétipos.

Nesse sentido, uma alternativa de saída descolonial para a falta de representação atual seria

Uma saída de(s)colonial para a crise de representação/representatividade atual, seria, portanto, através da fabricação de imagens, induzir decisões de ruptura e/ou antecipação que desafiem “as políticas de visibilidade e as noções de representação, levando em conta o que significou e significa o processo de colonização e dominação nos países marcados pela pior tragédia da humanidade: a escravidão. (BORGES, 2019, p.27). (ANDRIELLE, 2022, p.167)

Nessa proposta, o longa-metragem dirigido por Gabriel Martins¹¹, diretor, roteirista, diretor de fotografia e montador preto de Minas Gerais, rompe com o regime de visibilidade dominante ao trazer o protagonismo de uma família preta e periférica que foge dos estereótipos e arquétipos coloniais ressonantes ao trabalhar uma narrativa focada no seu

¹¹ Disponível em: https://embaubaplay.com/diretor_s/gabriel-martins/

cotidiano, assim como foca em seus sonhos e desejos, que são, significativamente, invisibilizados na sociedade.

Tal escolha narrativa permite que o dia a dia dos personagens seja abordado com uma certa naturalidade, por não abordar diretamente pautas raciais e sociais. O que permitiu que cada personagem fosse construído para além de sua condição social e de sua cor, fatores que normalmente os marginalizam e os limitam em representações audiovisuais. Trazendo tais temas embutidos em outros elementos cinematográficos de forma sutil.

Atos subversivos, como o de Martins, que transformam o colonialmente invisibilizado em protagonista para além de condições adversas:

Convidam o público a olhar de um jeito diferente, pois não apresentam simplesmente representações variadas; imaginam novas possibilidades transgressoras para a formulação da identidade (ANDRIELLE, 2022, p.168).

O traço marcante da cotidianidade se torna essencial para desenvolver cada membro da família, de forma que o público acompanhe sua trajetória, se identifique e simpatize com a sua história. Este elemento faz com que a narrativa não possua grandes tramas e reviravoltas, possuindo um viés mais intimista, e volta-se para a construção dos personagens e o seu desenvolvimento.

A necessidade da descolonização para representações assertivas, complexas e ricas, as quais rompem estereótipos, é notada em um dos comentários deixados no trailer do longa no Youtube, o usuário nomeado @cezarbley185 disse:

Que bom ver um filme com personagens periféricos que não é focado em crime e tráfico. Sou da região metropolitana de BH (onde se ambienta o filme) e me sinto muito mais representado por isso que com as representações habituais de periferia no cinema brasileiro.

Esse comentário expressa o quão o filme acerta ao trazer um olhar descentralizado para pessoas pretas que vivem na periferia, desvinculando-se da ideia que elas são marcadas apenas pelas dificuldades, dores e sofrimentos de serem pretas em um país estruturalmente racista.

Dessa forma, a representação que Gabriel Martins propõe na obra, de(s)coloniza o olhar ao questionar e desafiar as representações estereotipadas que são perpetuadas nos meios de comunicação, entregando uma obra que foge dos arquétipos e tira esse grupo de um lugar

de reafirmação constante de suas mazelas para apresentá-los, apenas, como mais uma família brasileira com uma rotina, crenças e sonhos; sem deixar, entretanto, de apresentar a realidade desigual que assola o país.

Considerações Finais

Portanto, a descolonização do olhar é um processo que vai além da visualidade, atingindo o imaginário coletivo e desafiando os estereótipos enraizados, contribuindo para uma representação mais justa e diversificada na produção audiovisual. Ao enquadrar pessoas negras – pretas e pardas – em uma produção que não as marginaliza e não recai nas repetitivas representações hegemônicas engessadas e estereotipadas, preocupando-se em apresentá-los em situações rotineiras usuais de uma família, o longa-metragem, *Marte Um* pressiona o regime de visibilidade dominante indo de encontro às imagens colonizadoras e colonizadas. Essa escolha de Gabriel Martins é um contribuinte essencial para a construção de um novo repertório imagético descentralizado e culturalmente enriquecido, em que corpos negros podem ser representados a partir da ótica de seus cotidianos comuns.

Referências

BELLO, Tiago. “O som Premiado de Marte Um”. Entrevista concedida à Ana Clara Ribeiro e Maria Clara Campos. Set, 2023.

BORGES, Rosane; BORGES, Roberto. *Mídia e Racismo*. DP et Alii Editora Ltda, 2012. Disponível em: https://dlwqtxts1xle7.cloudfront.net/54008074/Midia_e_Racismo-libre.pdf. Acesso em: 05 dez. 2023.

CARNEIRO, Mariana. *Fantasmas do Império*: “O cinema colonial é patrimônio comum”. Lavra palavra, 2021. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2021/04/16/fantasmas-do-imperio-o-cinema-colonial-e-patrimonio-comum/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

CHAVEIRO, Eguimar Felício; FONSECA, Cláudio Luiz Abreu; PENALVA, Gilson. *Descolonizar o olhar, Provocar a imaginação: Natureza, Espaço, Saber e Linguagem em Manoel Barros*. REVELLI, Vol. 11. 2019. Acesso em: 01 dez. 2023.

DRY, Jude. Mars One’ Review: Gorgeous Brazilian Drama Reflects a Working-Class Family with Care. Indie Wire, 2023. Disponível em: <https://www.indiewire.com/criticism/movies/mars-one-review-brazilian-1234796627/>. Acesso em: 06 dez. 2023.

DESCOLONIZAR o olhar é compartilhar histórias invisibilizadas. Mostra de Cinema Infantil, 2021. Disponível em:



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



<https://www.mostradecinemainfantil.com.br/descolonizar-o-olhar-e-compartilhar-historias-invisibilizadas>. Acesso em: 23 nov. 2023.

FÃS DE CINEMA. Marte Um: Trailer Exclusivo. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 01 dez. 2023.

GOMES, Amélia. Conhecida no Brasil e fora, produtora Filmes de Plástico completa 10 anos. Brasil de Fato, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefatomg.com.br/2019/09/17/conhecida-no-brasil-e-fora-produtora-filmes-de-plastico-completa-10-anos>. Acesso em: 16 out. 2023.

HERMES, Mauricio; SILVA, Jéssie; GANZER, Kimberly. A Representação Do Negro No Cinema Brasileiro. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0574-2.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2023.

MARTE UM. Direção: Gabriel Martins. Brasil: Filmes de Plástico, 2022. 115 min.

MATTA, Victor. Filme ‘Marte Um’: a delicadeza de abordar o cotidiano e sonho da periferia. Sou Mais Favela Notícias, 2023. Disponível em: <https://soumaisfavela.com.br/sou-mais-noticias/filme-marte-um-a-delicadeza-de-abordar-o-cotidiano-e-sonho-da-periferia/>. Acesso em: 16 out. 2023.

MENDES, Andrielle. Comunicadoras Indígenas e a Descolonização das Imagens. 2022. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/49569/1/Comunicadorasindigenasdescolonizacao_Guilherme_2022.pdf. Acesso em: 07 dez. 2023.

MENDES, Andrielle; CARVALHO, Denise; LACERDA, Juciano. A descolonização do olhar a partir do cinema de Lilian Solá Santiago. LOGOS 55 VOL 27 N 03 PPGCOM UERJ. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/54428/36788>. Acesso em: 07 dez. 2023.

NORONHA, Danielle. Leonardo Feliciano: “Marte Um”: Diretor de fotografia fala sobre o trabalho no filme. Associação Brasileira de Cinematografia, 2023. Disponível em: <https://abcine.org.br/entrevistas/leonardo-feliciano-marte-um/>. Acesso em: 30 out. 2023.

NUNES, João. Bela fábula sobre o cotidiano e a grandiosidade do universo. Hora Campinas. Disponível em: <https://horacampinas.com.br/bela-fabula-sobre-o-cotidiano-e-a-grandiosidade-do-universo-por-joao-nunes/>. Acesso em: 16 out. 2023.

ORTEGA, Anna. Imagens sonhadas de um Brasil real: por dentro da fotografia de Marte Um. Nonada, 2022. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/11/imagens-sonhadas-de-um-brasil-real-por-dentro-da-fotografia-de-marte-um/>. Acesso em: 07 dez. 2023.

KIANG, Jessica. ‘Mars One’ Review: A Starry-Eyed, Soft-Hearted Brazilian Family Drama With More Bounce Than Bite. Variety, 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/reviews/mars-one-review-marte-um-1235154101/>. Acesso em: 06 dez. 2023.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



RODRIGUES, J. C. O negro brasileiro e o cinema. Brasil: Pallas Editora, 2015. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Negro-Brasileiro-Cinema-Carlos-Rodrigues/dp/8534702535>. Acesso em: 28 nov. 2023.

SIGNIFICADO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE CORPOS SEXUAIS DE UM LABORATÓRIO UNIVERSITÁRIO DE EXPLORAÇÃO AUDIOVI- SUAL

SIGNIFICANCE AND AESTHETIC EXPERIENCE OF SEXUALIZED BODIES
FROM A UNIVERSITY AUDIOVISUAL EXPLORATION LABORATORY

Areli Adriana Castañeda Díaz

(PhD Ciências Políticas e Sociais – Universidad Pedagógica Nacional)



SIGNIFICADO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE CORPOS SEXUAIS DE UM LABORATÓRIO UNIVERSITÁRIO DE EXPLORAÇÃO AUDIOVISUAL¹

SIGNIFICANCE AND AESTHETIC EXPERIENCE OF SEXUALIZED BODIES FROM A UNIVERSITY AUDIOVISUAL EXPLORATION LABORATORY

Areli Adriana Castañeda Díaz² (PhD Ciências Políticas e Sociais – Universidad Pedagógica Nacional)

Resumo

A experiência de construção da identidade de gênero, da concepção de prazer, amor, violência e erotismo a partir dos discursos que permeiam a cultura através do corpo, é o ponto de interesse geral do projeto “Experiências de aprendizagem sobre corporeidade e corporeidade a partir do significado dos corpos sexuais no cinema”, projeto desenvolvido na Universidad Pedagógica Nacional (UPN), Ajusco, no México, e cujo objetivo central é refletir a partir das práticas culturais audiovisuais da comunidade universitária da UPN Ajusco, a apropriação e significação do seu corpo como corpo sexualizado. Portanto, uma concepção crítica de elas et eles como corporalidades e consequentemente a implementação no significado no seu cotidiano.

Nesta ocasião, apresenta-se a problematização da intervenção psicopedagógica, a partir de uma pedagogia feminista, considerando a natureza do cenário: um espaço universitário cuja população é maior de idade e que realiza cotidianamente suas práticas culturais e lúdicas, que permeiam sua experiência com o mundo e sua formação como sujeito.

Com esta pesquisa, propõe-se uma primeira abordagem ao aprendizado sobre a experiência da corporalidade e da corporeidade de estudantes universitários, para conhecer e reconhecer possíveis problemas sobre a forma de significar a apropriação do corpo e como por meio do cinema se dá a orientação para a identificação de aspectos que impactam a identidade, afetações relacionadas ao prazer, à violência e outros fatores sociais que compõem a prática cotidiana.

Palavras-chave: Aprendizagem cultural, corpo, experiência estética, corporalidade, Cinema.

Abstract

The experience of constructing gender identity, of the conception of pleasure, love, violence, and eroticism based on the discourses that permeate culture through the body, is the overall objective of the project "Learning from Experiences of Corporeality and Corporality Based on the Significance of Sexed Bodies in Film." This project is developed at the Universidad Pedagógica Nacional (UPN), Ajusco, in Mexico. Its central objective is to reflect, through the audiovisual cultural practices of the UPN Ajusco university community, on the appropriation and significance of their bodies as sexed bodies. Therefore, it fosters a critical conception of themselves as corporalities and, consequently, its implementation in their daily lives.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: MULHERES NO AUDIOVISUAL: CORPOS AFETOS E EXPERIÊNCIA.

² Professor - pesquisador em Arte, Educação sensorial e Movimentos Sociais. Participe de Seminários Nacionais e Internacionais. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores (SNII), no México. Ministra aulas em nível de Graduação e Pós-Graduação (Doutorado em Política de Processos Socioeducativos e Mestrado em Educação em Sexualidade). Atualmente realiza pesquisas sobre audiovisuais como meio cultural de aprendizagem através do Laboratório de Explorações Audiovisuais, na Universidade Pedagógica Nacional, México.



This paper presents the problematization of psychopedagogical intervention from a feminist pedagogy perspective, considering the nature of the setting: a university space with an adult population that engages in daily cultural and entertainment practices, which permeate their experience of the world and their formation as subjects.

This research proposes a first approach to the learning process regarding the experience of corporality and corporeality among university students, in order to understand and recognize potential problems regarding the way in which the appropriation of the body is signified, and how film provides a framework for identifying aspects that impact identity, affecting effects related to pleasure, violence, and other social factors that comprise everyday practice, consequently, its implementation in their daily lives.

Keywords: Cultural learning, body, aesthetic experience, corporality, cinema.

Ponto de partida: corpo e educação estética

A aprendizagem como processo dinâmico e de constante atualização, entende a condição de experiência como uma acumulação de saberes e saberes que é acompanhada pela apropriação de competências e símbolos cujo significado inclui a vida quotidiana, tanto no sentido da educação formal como não formal.

Nesta perspectiva sobre a aprendizagem e a sua relação com a educação em contextos culturais, em 2014 iniciou uma colaboração a tempo inteiro na Universidad Pedagógica Nacional (UPN) e com ela, o desenvolvimento de um campo exploratório sobre a experiência e a estética como elementos essenciais em qualquer processo de aprendizagem, numa perspectiva de educação sensorial. Nessa altura, iniciou-se o desenho de uma proposta de exploração que permitiria uma abordagem às práticas culturais e lúdicas da população universitária da UPN, nas suas instalações em Cidade do México.

Em 2017 coordenei o projeto “Experiencia estética y arte: aproximaciones a los sentidos mediante la educación sensorial” (Secretaría de Educación Pública - México), no qual foi realizada uma intervenção psicopedagógica através do cinema com a “Taller de Educación Sensorial y Experiencia Cinematográfica”. A partir daqui pretendeu-se trabalhar o cinema e a sua relação com as artes musicais, performativas e plásticas; gerar uma reflexão sobre a importância das expressões artísticas na formação profissional universitária.

Posteriormente, em 2020, a UPN lançou um concurso para apresentação de propostas de investigação científica na área educacional com perspectiva de género. Neste contexto surgiu o projeto “Violencia digital por cuestión de Género. Diagnóstico y estrategias de



acción em la UPN”, por iniciativa da Dra. Luz María Garay Cruz e onde atuou como colaboradora. Na minha perspectiva e interesse de investigação, este diagnóstico foi muito importante para a definição e caracterização de formas específicas de violência não só na esfera virtual, mas também na construção social e na aprendizagem cultural da violência in presentia e in absentia, uma vez que nessa altura ainda prevalecia a condição de confinamento nas instituições de ensino do país devido à pandemia SARS-COVID19.

Foi importante tornar visível a relação dos estudantes universitários que utilizam as redes sociais digitais com a publicação da sua corporeidade, bem como tornar visíveis alguns dos efeitos da sua corporeidade.. Também entendi que a normalização das práticas violentas a partir de diversas interações sociais é influenciada por narrativas e discursos em torno do corpo representado e do significado baseado nas relações de gênero, onde predominam as práticas de violência corporal e suas consequentes ações.

Ao longo do desenvolvimento destes trabalhos, tenho insistido em abordar as formas de se relacionar socialmente como sujeitos; não apenas a partir de uma abordagem reificada do corpo e como corpo ignorado, mas a partir de uma autorreflexão da experiência como parte intrínseca da aprendizagem como processo cultural.

Esta preocupação é o ponto de partida do projeto “Aprendizaje de las experiencias acerca de la corporeidade y la corporalidad a partir de la significación de los cuerpos sexuados em el cine”, em março de 2023. O objetivo central é a reflexão sobre as formas de apropriação do corpo e o significado que os estudantes universitários têm sobre o corpo sexual. O exposto, a partir da abordagem a algumas das práticas culturais, principalmente audiovisuais, da comunidade universitária em geral, ou seja, também do pessoal docente e administrativo. A proposta busca influenciar uma reflexão coletiva, com uma concepção crítica de si mesmo como corpo e consequentemente, a implementação no cotidiano.

Trata-se de fazer um primeiro esboço sobre as narrativas que existem no ambiente universitário e como a partir delas construímos a relação com o nosso corpo e as formas de nos conectarmos com outras pessoas, principalmente através do sentido de identidade de gênero, da violência, do prazer, dos mitos em torno do corpo e da construção de sua personalidade como conexão cultural gerada.



Neste texto abordaremos apenas brevemente a problematização de um fenômeno que parece subjetivo e que, pelo posicionamento deste projeto, é parte central da aprendizagem como processo: a experiência. Na adesão à noção de experiência como conjunto de saberes, apropriação de competências e significados simbólicos adquiridos no cotidiano e que gera espaços públicos onde são exploradas formas de socialização com a intervenção das artes.

Problematização a partir de uma realidade mexicana

A proposta geral da investigação inclui uma estratégia de construção de conhecimento em torno dos discursos e narrativas existentes nos meios audiovisuais, por meio de três momentos no desenvolvimento do trabalho, uma constante atualização de dados, aplicação contínua de ferramentas de diagnóstico da população, bem como das práticas culturais da comunidade universitária, alterando a entrada e saída de estudantes e, por outro lado, de acadêmicos e administrativos que permanecem no campus universitário:

- a) No curto prazo, a aplicação do “Diagnóstico sobre las Prácticas de Consumo Cultural y de Entretenimiento de la comunidad UPN Ajusco”, que inclui mais de 40 itens para compreender o consumo cultural e de entretenimento, a abordagem às orientações sexuais, as emoções geradas a partir da experiência com o cinema, a apropriação das representações audiovisuais e como a partir destas se gera a aprendizagem da identidade individual e colectiva e por fim como essas aprendizagens são incorporadas na definição da sua corporalidade e sua corporalidade. De referir que a primeira aplicação do referido diagnóstico foi concluída em maio de 2023.
- b) Numa perspectiva de médio prazo, reconhece-se a formação dos conteúdos de uma primeira proposta de Laboratório em que se explora a importância das experiências da comunidade universitária. Como resultado do diagnóstico mencionado no ponto anterior, propõe-se a intervenção de investigadores com competências relacionadas com cada uma das temáticas desenvolvidas no diagnóstico aplicado.
- c) A longo prazo, constituir-se-á um Laboratório de Explorações Audiovisuais (LEA) como espaço permanente de discussão especializada, aprendizagem de metodologias de



análise cinematográfica e posterior reflexão coletiva através de uma pedagogia feminista de aproximação à definição do corpo e das experiências quotidianas pensadas e definidas como próprias e como sociais, fruto das diferentes formas de ligação nas interações socioculturais, através das quais são geradas diversas formas de conhecimento e da apropriação de ferramentas de análise de materiais audiovisuais aos profissionais da educação.

A construção destes três momentos convergentes remetem para uma intervenção psicopedagógica cujo ponto central é a abordagem a um fenómeno que parece totalmente subjetivo: a experiência. Além disso, uma intervenção em torno de um alicerce presente em todo processo de aprendizagem: o corpo.

Dissertações e explorações conceituais

A realização de uma investigação educativa sobre a aprendizagem sociocultural do corpo suscita uma discussão sobre a representação da realidade e a forma como nos relacionamos simbolicamente a partir de diferentes discursos. Nesta ordem, o cinema é interessante porque faz parte de um processo de aprendizagem, segundo Christian Metz, com um duplo ponto de partida: como aprendizagem da imagem audiovisual e como aprendizagem através da imagem audiovisual (Costa, 1998:76 in Mercade, 2012). A imagem audiovisual cinematográfica refere-se a um espaço de formação de significados do que somos e do que fazemos em contextos diversos; de olhares e pontos de vista de diretores, de personagens e personificações que constroem o sentido da experiência do corpo e as formas de apropriação dele em um ambiente cultural.

Nesse sentido, o corpo torna-se matéria de interesse público à medida que é exposto, pensado, representado, apresentado a partir de diversas narrativas audiovisuais que convergem em modos de Ser e Fazer de mulheres, homens e identidades que incluem também uma perspectiva não binária de existir no mundo.

“O corpo torna-se uma questão pública, à medida que questões relacionadas com a divisão sexual do trabalho, a saúde reprodutiva das mulheres ou os efeitos negativos dos padrões de beleza vêm à tona e são examinadas. Estas questões afectam todas as mulheres em maior ou menor grau, são uma experiência partilhada e, portanto, devem ser

revistas colectivamente com uma perspectiva crítica”. (Fernández, 2012: 368)

O cinema como construto a partir do qual se vincula o processo de aprendizagem para colocar um problema definido, tem sido uma proposta incipiente de diversos pesquisadores. No México, algumas propostas abrem espaço para o cinema como acumulação de saberes e conhecimentos, uma forma de representar e, portanto, significar uma realidade. A partir disso, surge o interesse em investigar e refletir sobre a aprendizagem que, sobre a experiência da corporeidade e a corporeidade do corpo dos universitários da UPN, é concebida através do cinema. É fundamental orientar a reflexão sobre o conhecimento das relações estabelecidas pelas pessoas da comunidade universitária, com a concepção de corpo representado. Questionar-nos sobre os significados gerados através de um corpo territorial, um corpo mediado, um corpo educado. Um corpo rodeado de discursos de medo, alegria, gozo, incerteza e que exhibe diversos significados através dos diferentes espaços de convivência, sejam eles presenciais, virtuais ou híbridos.

O corpo é concebido não em si, mas através da experiência da corporeidade e da corporeidade a partir das diversas instâncias de socialização e interação social: família, escola, convivência institucional, através da mídia e sempre mediada pela tecnologia. Corporeidade entendida como a qualidade do corpóreo, ou seja, o reconhecimento de traços, características e componentes que nos conferem identidade; que existe nos discursos que permeiam a nossa realidade e, por outro lado, a corporeidade como a percepção individual do corpo resultante da interação social e cultural e que se refere aos vínculos emocionais e sensoriais com aquele ambiente.

O corpo compreende um conjunto de estruturas orgânicas apropriadas e significativas através do desenvolvimento cultural e da aprendizagem. A partir da fenomenologia de Merleau-Ponty (1994), propõe-se uma das primeiras discussões sobre a corporeidade como experiência do corporal, e que envolve três áreas de abordagem: o emocional, o social e o simbólico. O estudo da corporeidade leva então a experiências sobre o corpo, na medida em que essa experiência dá origem à construção de uma realidade sensível e de um ser e de um sentido no mundo. Por sua vez, Zubiri (1980) propõe que a corporeidade inclui a abordagem do fazer, do pensar, do sentir e do querer dos sujeitos.



A corporeidade inclui uma ação volitiva estética, vital e sensorial, consequência do contato com todas as formas de discurso cultural.

Com estes precedentes conceptuais, iniciei com zelo e grande entusiasmo a coordenação de uma intervenção pedagógica que oriente a articulação de ideias sobre o corpo como um elemento que tem estado fora do centro e ausente da reflexão, por exemplo, na abordagem à investigação educacional sobre o sentimento e o pensamento, a violência, o prazer e os mitos através dos quais aprendemos a *Ser Cuerpos sólo Pensantes y no también Sintientes*.

No caso das artes, diversifica-se a possibilidade de trabalhar com o corpo e a partir do corpo, suscitando uma discussão sobre as diferenças sexuais, suas definições, o reconhecimento fundamental do feminino, do masculino e do não binário, gerando uma exibição de construções e significados simbólicos, morfológicos, narrativos ou intervencionados em histórias concretas, em mensagens que são percebidas e aprendidas.

Neste ponto deste texto especifica-se que, com base nos resultados gerados no “Diagnóstico sobre las Prácticas de Consumo Cultural y de Entretenimiento de la comunidad UPN Ajusco”, este princípio problemático não envolve apenas mulheres e corpos de mulheres, mas também homens, seus corpos representados, bem como os corpos de pessoas não binárias e a construção de identidades representadas com a materialidade do cinema e através de diversas construções culturais. Atualmente, o trabalho com essas identidades também está incluído.

A partir do cenário da Universidade Pedagógica Nacional, trabalhar com a materialidade do corpo leva à reflexão do que se é como pessoa como apropriação e reflexão do corpóreo. Sentir e pensar o corpo é refletir sobre a cultura e, portanto, pensar na compreensão de um mundo onde as mulheres serviram para articular uma construção cultural que escapou a qualquer processo corporal.

Portanto, como uma primeira abordagem exploratória do fenômeno da experiência da corporeidade e da corporeidade a partir da significação dos corpos sexuais nas práticas culturais, no consumo cultural e nos discursos cinematográficos, iniciou-se o trabalho de campo utilizando ferramentas metodológicas mistas para identificar, em princípio, significados do corpo por meio de estratégias didáticas voltadas à aprendizagem situada.

Tudo isso para constituir a proposta psicopedagógica do que denominei “Laboratório de Explorações Audiovisuais” (LEA), um espaço de reflexão coletiva através de uma pedagogia feminista, inclusiva, mediada por narrativas e materialidades cinematográficas.

Rotas metodológicas e novos caminhos para a construção da LEA

Desde o início propôs-se a realização de uma intervenção psicopedagógica com abordagem interseccional para identificar algumas formas de apropriação das narrativas audiovisuais, através de uma metodologia de aprendizagem situada, ou seja, através da proposta do “Laboratorio de Exploraciones Audiovisuales” (LEA). Neste contexto, foi proposto trabalhar com material fílmico previamente selecionado a partir das respostas obtidas no Diagnóstico e através da metodologia proposta a partir da análise narratológica (Gaudreault, Jost: 2001) e da exploração de cinemagramas como unidades de análise (Castañeda, 2010).

O corpo no centro de um problema universitário

O cinema em formato streaming foi um dos meios de comunicação mais consumidos no recente confinamento devido à pandemia SARS COVID 19, confinamento que começou no México em março de 2020. Segundo dados do *Global Entertainment & Media Outlook 2021-2025, Capítulo México* (Vergara, 2021), o nosso país posicionou-se em segundo lugar no consumo de filmes a nível mundial.

Após o confinamento, o aumento do consumo destes produtos levanta a questão: qual o consumo cultural das mulheres, dos homens e das pessoas não binárias na Universidade Pedagógica Nacional? Quais são as narrativas que predominam na apropriação desse tipo de discurso? Qual é a experiência da sua corporeidade a partir de histórias cinematográficas?

O posicionamento desta escrita e a motivação desta pesquisa baseiam-se na ideia do cinema como objeto cultural que remete a identidades, formas de simbolizar os corpos e, portanto, fazer parte da significação da experiência da corporeidade e da corporalidade.



Conclusões

O desenvolvimento destes temas inclui uma aposta na análise cinematográfica como ponto de partida para a problematização de diversas realidades sociais, económicas e políticas em geral. Soma-se a isso a posição pessoal em relação ao corpo como uma apropriação ignorada e simbolizada baseada em ideologias que permeiam o distanciamento dele e a perda do sentido de apropriação, o que desencadeia um problema de violência, invisibilidade e rejeição na construção do reconhecimento das mulheres na sua participação pública e privada, por serem pessoas com direitos e responsabilidades.

É fundamental trabalhar o corpo no campo da educação, pois ele é o meio de existência, que surge como resultado de um processo educativo constante e da compreensão de suas possibilidades: corpo cultural, corpo formado, corpo especializado, etc.

O presente texto representa apenas um resumo cujo objetivo é motivar, no âmbito de um espaço de discussão especializado na aprendizagem como processo sociocultural, uma troca de experiências, comentários e enriquecimento de uma intervenção psicopedagógica que oriente a discussão em torno da importância das experiências de corporeidade e corporalidade no campo educacional e como estas perturbam a aprendizagem no campo educacional do contexto cultural e sua penetração nos ambientes escolares, pois se referem a práticas culturais incorporadas ao dão lugar a identidades e concepções sobre violência, prazer, mitos sobre os corpos de mulheres e homens, bem como as representações de identidades de gênero binárias e não binárias e a ideia de normalização de atos de prazer e violência a partir da objetificação dos corpos e da invisibilidade destes como corpos sexuais, segundo a categoria de Fernández (2012), que afirma que “o corpo e o pensamento referem-se mutuamente, uma correlação entre ambos.” (Fernández, 2012: 362)

Nesse sentido, o presente relatório parcial é um esboço geral onde se propõe uma discussão sobre o corpo a partir de produtos audiovisuais a partir de suas narrativas em torno do corpo, na lógica pedagógica de um laboratório exploratório de temas compreendidos a partir das inquietações dos frequentadores e que se espera que sejam relevantes para problematizar o aprendizado das realidades sociais não apenas do que é mais consumido e “na moda”, mas da formação de um senso crítico informado e com



ferramentas fundamentais para dar lugar à análise e não apenas aos comentários e narrações das histórias do filme.

Outro ponto que esta pesquisa pretende alcançar é incentivar os estudantes universitários a se envolverem em espaços alternativos aos curriculares, pois de alguma forma, a partir da minha experiência docente ao longo de nove anos neste ambiente escolar, tenho observado que os dias da comunidade universitária são em sua maioria compostos apenas de horas-aula, reservando tempo para sua formação extracurricular ou para a discussão de problemas que afligem a universidade.

Por fim, o principal pressuposto sobre o impacto desta intervenção inclui significativamente lidar diretamente com o problema das práticas culturais em torno do significado do corpo e reconhecer diretamente alguns dos discursos que as mulheres têm inferido e ignorado na construção da identidade dos corpos e de alguma forma, metaforicamente possibilitando uma viagem pelas práticas culturais que normalizam a objetificação principalmente do corpo da mulher e através das quais a violência, os prazeres e os mitos em torno de Ser Corpos.

Referências

- CASTAÑEDA, Areli. 11'09''01. September 11. Una lectura desde cinegramas. Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, Ecuador: Universidad de los Hemisferios, n.71, febrero - abril, 2010. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CASTANEDA_REVISADO.pdf
- DUSSEL, Enrique. 16 Tesis de economía política. Interpretación filosófica. México: Siglo XXI, 2014.
- FERNÁNDEZ, Olaya. Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo. Thémata. Revista de Filosofía, España, n.46, p. 361-368, 2012. <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/409>
- GAUDREAU, André, JOST, François. El relato cinematográfico. Cine y narratología. España: Paidós 2001.
- MERCADER, Yolanda. El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación. Reencuentro, México, n.63, p. 47-52, abril, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Argentina: Planeta Agostini, 1994.
- VERGARA, J. (2021) Global Entertainment & Media Outlook 2021-2025, Capítulo México. México: PWC - Anderson Ramires, 2021 <https://www.pwc.com/mx/es/prensa/archivo/2021/20210825-gemo-2021-2025-capitulo-mexico.pdf>
- ZUBIRI, Xavier. La inteligencia sentiente. España: Alianza, 1980.

ENTRE O MISTÉRIO E A PIADA BRASILEIRA: PROCESSOS DE ESCUTA A PARTIR DA OBRA ANTIBANDEIRA

BETWEEN THE MYSTERY AND THE JOKE OF BEING BRAZILIAN: LISTENING PROCESSES BASED ON THE WORK ANTIBANDEIRA

Brisa Romeiro
(UNESPAR)





ENTRE O MISTÉRIO E A PIADA BRASILEIRA: PROCESSOS DE ESCUTA A PARTIR DA OBRA ANTIBANDEIRA¹

BETWEEN THE MYSTERY AND THE JOKE OF BEING BRAZILIAN: LISTENING PROCESSES BASED ON THE WORK ANTIBANDEIRA

Brisa Romeiro² (UNESPAR)

Resumo

O artigo apresenta um estudo feito a partir da Antibandeira, projeto artístico surgido em Londrina - PR, em 2021, como forma de resistência ao fascismo através da apropriação e transformação de bandeiras brasileiras. O estudo cartografa como este projeto coletivo buscou, durante o ano de 2023, desafiar narrativas nacionalistas homogeneizantes, ao se abrir e escutar a expressão de múltiplas subjetividades que constroem o campo das brasilidades.

Palavras-chave: Cartografia, Subjetividade, Antifascismo, Objeto Relacional, Oralidade.

Abstract

This article presents a study based on the Antibandeira (Antiflag), an artistic project that emerged in Londrina, Paraná, in 2021, as a form of resistance to fascism through the appropriation and transformation of Brazilian flags. The study maps how this collective project sought, during 2023, to challenge homogenizing nationalist narratives by opening up and listening to the expression of multiple subjectivities that construct the field of Brazilianness.

Keywords: Cartography, Subjectivity, Antifascism, Relational Object, Orality.

Como viemos parar aqui?

A Antibandeira (ROMEIRO, 2021) é um trabalho artístico que nasceu em Londrina - PR, no dia 7 de setembro de 2021, quando um grupo de militantes antifascistas começou a desapropriar bandeiras do Brasil ostentadas por bolsonaristas em seus carros e estabelecimentos.

Este movimento culminou com a criação de um bordado coletivo em 2022 que uniu mais de 70 bandeiras coletadas, as materializando em um “tecido social brasileiro” de 3x4 metros. Desde seu início uma criação coletiva, a Antibandeira só existe porque muitas mãos a costuraram e muitos olhos a viram. A prática de costurar uma bandeira na outra simboliza

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão Brasilidades em Disputa: Escuta, Representação e Identidade.

² Mestranda em Artes Visuais na UNESPAR e licenciada em Cinema e Audiovisual pela UFF.

uma tentativa de criar um espaço físico de resistência à mentalidade fascista, ecoando ideias de zona autônoma temporária de Bey (1985) e objeto relacional de Clark (1978).

O quão longe se andou?

Ao estudar a Antibandeira como um processo de escuta entre o mistério e a piada brasileira, se objetivou pesquisar as vivências dentro do território nacional que resistem à noção de identidade única, entendida aqui como uma piada colonial, uma forma de controle de uma população diversa e migrante. A pesquisa realizada de forma autônoma em 2023 caminhou entre onde hoje é Porto Alegre - RS e entre onde foi o Quilombo de Palmares - AL, gerando dez encontros-entrevistas e uma vídeo carta.

Referencial teórico-metodológico

A Antibandeira, como objeto relacional à maneira de Clark (1980, p. 51), não tem uma especificidade “a priori”, e nem se define por si só. É na relação estabelecida com as fantasias dos sujeitos envolvidos que recebe seus significados. As fantasias, no caso deste objeto, giram em torno da noção de brasilidade despertada pelo acúmulo de signos nacionais, e todas as sensações de pertencimento e alijamento que reverberam dessa relação e do contexto do contato entre entrevistade e entrevistadore.

A cartografia, que sob a perspectiva de Escóssia e Tedesco (2009, p. 92), visa a ampliação de nossa concepção de mundo para incluir o plano movente da realidade das coisas, possibilita a troca do referencial de Brasil “finalizado/colonizado”, impresso nos livros didáticos e confrontado nas ruas, por um conjunto de experiências e narrativas das mais plurais possíveis, vividas no caminhar. Assim, as entrevistas vão se construindo não por técnicas, mas por éticas: respeito, paciência, flexibilidade e paixão autêntica de conhecer os outros e de estar com eles em uma história compartilhada (PORTELLI, 2010, p. 6).

Frutos da pesquisa

Ao longo de 2023 a Antibandeira colecionou cicatrizes, os diversos bordados vermelhos em seu tecido, feitos por incontáveis mãos, e a pesquisa colecionou uma vídeo carta - um punhado de imagens sobrepostas pela leitura de uma carta - e onze encontros entrevistas, momentos em que a obra era aberta em um espaço comum como uma praça ou

um quintal do entrevistado, e lá se gravava o encontro. As subjetividades compartilhadas durante a carta e as entrevistas serão apresentadas a seguir, por meio de fragmentos de um minuto de suas falas, acompanhados das Figuras 1-11, que ilustram os relatos.

Figura 1: Fragmento da primeira entrevista de 2023 (Janeiro) com Dayo.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023a), imagem por Dayo.

...Os pé...Olha só... [...] Isso aqui é o Brasil, entendeu? Assim que eu vejo o Brasil. Sei lá. Eu não consigo ver o Brasil muito distante, tipo coisas legais, ah, só isso. Não conheço o bom do Brasil, além de partes dele que eu conheci em pessoas. Mas eu tenho vontade de conhecer muitas coisas do Brasil, além da merda que é, sei lá, ser pobre e fudido, que representa o brasileiro. Que mais? Homossexual, Que mais? Ser perseguida ah, tudo isso aí que é a perseguição, que a gente não precisa ficar citando aí... Que é isso mano, só vamo fumar maconha, comer arroz e feijão enquanto dá pra comer arroz e feijão, que se nós não ir atrás de arroz e feijão nós não vai comer arroz e feijão... E isso é Brasil! (ANTIBANDEIRA [...], 2023a)



Figura 2: Fragmento da segunda entrevista de 2023 (Fevereiro) com Tatu.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023b), imagem da autora.

Eu cresci assim, viajando 700 quilômetros do interior, quase Mato Grosso do Sul, no interior de São Paulo. Pra capital. E eu sempre fiquei, desde criança, muito impressionada com a quantidade de terra sabe que basicamente... É, que basicamente era cana de açúcar, plantação de cana ou pasto. E eu sempre fiquei brisando muito nisso, tipo, assim, de tipo, é... Como esses pastos são desertos, sabe? Como as pessoas estão aglomeradas em cidades e em grandes cidades e tem muito território, muitos... 100 quilômetros, sabe? Muitos espaços de 100, 100 quilômetros que... Onde as pessoas não ocupam né, onde as pessoas não existem, onde não tem natureza principalmente né? Porque o interior de São Paulo é... É bem devastado, é bem triste de ver (ANTIBANDEIRA [...], 2023b).



Figura 3: Fragmento da terceira entrevista de 2023 (Março) com Elias.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023c), imagem por Madalena Maria e autora.

Isso aí é o dia a dia que a gente vê, na estatística... A gente se conhece.... E não estou falando de mim ou de tal, Tô falando no geral, entendeu? Eu estou com 54 anos... Aí o polícia me pegou ali e falou assim: Seu Elias, você nunca trabalhou de carteira assinada? Eu falei não! porque eu saí de casa com cinco anos e vendia doce nas barcas! Eu tenho uma história pra contar! Eu não tô aqui sentado aqui à toa não, aí, com todo respeito legal. Assim que eu falo, meu nome é Elias Sodré Dias, morador do Lara Vilela nº 94. Pode procurar! Mas infelizmente é o que eu falo, só estudei até a quarta série, muitos trabalhos me largaram pra trás. Mas estamos aí aberto para dialogar, pra vocês também, que o futuro né, que o futuro é todo nosso. Estamos aí... (ANTIBANDEIRA [...], 2023c).

Figura 4: Fragmento da quarta entrevista de 2023 (Abril) com Yaku.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023d), imagem por Iê, Musgo e autora.

Sou dos povos andinos, povo Quéchua, estou aqui junto com a luta dos parentes desses territórios, porque não acredito nesses territórios como países que são as ficções coloniais que a gente tem. Eu acredito no grande território de Abya Yala e acredito em toda essa luta nossa que temos todos os indígenas nesse território de Abya Yala. [...] Todos os países que se formaram nesse território eles nascem de um genocídio indígena, e eles continuam com um genocídio indígena. Então é por essa razão que eu não concordo com esse nacionalismo, patriotismo que se vende, né? No momento em que você começa a criar a pátria, as nações, começa o genocídio indígena, o extermínio, o embranquecimento desses territórios... (ANTIBANDEIRA [...], 2023d)



Figura 5: Fragmento da quinta entrevista de 2023 (Maio) com Bruno.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023e), imagem por Iê, Nicolý e autora.

Por que é que eu falo isso pra você? No motivo que tamo aqui agora, nesse dia, a rica oportunidade desse projeto lindo que você abriu as portas, agradecendo desde já, que você está me dando a rica oportunidade. Chegou até mim e nós estamos aí junto nessa luta. Então tipo assim, esse que é o Brasil que nós merecemos. Aonde que você está começando e aonde que eu estou começando, aonde que a outra tá começando, onde que o outro tá começando e junto essa união vai se tornar um cordão que ninguém se rebenta, correto? Então a minha meta é essa, é a união para que esse Brasil possa se tornar um cordão tão forte, tão blindado, que ninguém possa vir arrebentar. Entendeu? Aí, tipo como, aí tem umas coisa tão simples que acaba desfiando essa parada aí então a linha ela vai dando um pique, vai chegando um certo ponto que ela vai se rebentar e por enquanto ela não rebentou, porque graças a Deus ainda tem muito igual falei, ainda tem muita pessoa humilde, mas precisa... Falta um pouco mais de humildade. Você entendeu? (ANTIBANDEIRA [...], 2023e).

Figura 6: Fragmento da sexta entrevista de 2023 (Junho) com Nelson.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023f), imagem da autora.

Você lembra quando... O Galo e a Revolução Periférica tacaram fogo no Borba Gato? Sim. Aí está um tipo de coisa que eu acho que realmente traz um efeito. Mas aí ele já foi revolucionário num sentido em que não é só meramente estético, é transgressor, é criminoso. Inclusive. O cara foi preso, entendeu? Foi parar atrás das grades. Então, aí sim, uma arte revolucionária, que é o que eu acho viável e transformadora, mas quantos de nós está disposto, entendeu? A ser preso? A ser algemado e jogado numa cela? A mensagem do galo foi ouvida. Todo mundo ficou falando 'trending topics' do Twitter, as pessoas falando. Ele alcançou o objetivo dele, mas ele foi encarcerado mano, foi enjaulado. E aí? Então... A questão não é nem que a gente não sabe fazer uma arte revolucionária de fato, a gente sabe, mas a gente tem coragem? A gente quer mesmo fazer uma arte revolucionária, bater de frente com polícia, sabe? Quebrar patrimônio público, entendeu? (ANTIBANDEIRA [...], 2023f).

Figura 7: Fragmento do vídeo carta entregue por Cacica.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2024), imagens de Cacica Candela.

Brisa me pediu para fazer um registro, uma foto, uma carta, um vídeo, muitos vídeos... Uma ação. Algo que permita sentir, palpar o que tem sido o transcurso de Antibandeira comigo. Como tem sido seus deslocamentos. Desde então, virei colecionista de memórias e a Antibandeira virou minha companheira de caminhada. [...] Senhorita Brasil! Sabia que quando cortamos essa bandeira... Foi no dia do meu aniversário? (ANTIBANDEIRA [...], 2024).

Figura 8: Fragmento da sétima entrevista de 2023 (Agosto) com Sirigueijo e Rocha.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023g), imagem por Bruxxa, Nicolý e autora.

Demorou, se você fizer as perguntas eu respondo. E aí é mais fácil. Aí vai... Aí o Brasil vai pra frente. Agora vai! Se liga, se liga, se liga... Eu boto uma ideia e depois cê bota outra, demorou? Cê vai botar o que? Eu vou botar uma ideia, eu vou inventar alguma ideia primeiro, eu sei que vai vir da minha mente e depois você bota outra. [...] E eu queria que a maconha fosse liberada para todo mundo, né? É isso mesmo, que seja legalizado. Não sei porque é proibido né? Que a maconha é só uma erva natural. Uma planta normal, que planta e colhe. É que nem uma fruta, planta e colhe do mesmo jeito. Né não?! o Brasil para nós aqui do Eduardo, Tijuquinha, todo mundo da comunidade, um abraço, Tamo todo mundo junto. Isso mesmo. Eu que moro no quilombo, sou quilombense né... Abraço também pra galera do quilombo, que é tudo a mesma fita. Pista de Barro, tamo junto... Tudo nosso! (ANTIBANDEIRA [...], 2023g).

Figura 9: Fragmento da oitava entrevista de 2023 (Outubro) com Isaac.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023h), imagem da autora.

O Brasil e o mundo ele tende a melhorar. Acho que assim... Melhorar dentro da piora, sabe? Uma parada... Tipo assim, sabe? A gente vê mudanças... A gente evolui, mas assim, evolui dentro de um cabresto, entendeu? É uma parada tipo assim, evolui dentro da... Evolui, o que deixam evoluir, o que fica insustentável, o que é insustentável... Se é permitido evoluir, o que se torna insustentável pra sociedade. Entendeu? Como a escravidão... Entendeu esse tipo de... Entendeu? Quando chega num nível... Aí... Só que assim, eu não sei nem se é uma evolução ou se é uma máscara que é colocada. Entendeu? Uma parada de tipo assim, oh, vamos reformular isso aqui, a gente vai manter a mesma coisa, no final vai ficar a mesma coisa, entendeu? Só que a cara não pode ser a mesma, entendeu? Eu acho que assim... e é lógico que pra gente, que é chão de fábrica, que é o nada, qualquer melhora é uma melhora. Então, assim, acredito que com o tempo a gente vai, a gente vai melhorando, as coisas vão melhorar, mas tudo dentro de uma não melhora. Tá ligado? (ANTIBANDEIRA [...], 2023h).



Figura 10: Fragmento da nona entrevista de 2023 (Novembro) com Fonseca.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023i), imagem da autora.

Pô, aonde que eu ia imaginar, um dia tá aqui, no meu local de trabalho simples, tá ligado? Fazendo um vídeo desses... Porra... Mas mano... Nois tá aqui discutindo o futuro no Brasil né? Que é fazer basicamente o que falam a vida inteira que a gente não pode. Que é participar do bagulho. É isso. A gente está construindo um jeito de fazer, mesmo que seja um exercício de imaginação, mas é um exercício de imaginação que amanhã, na conversa que você for ter com alguém, vai influenciar a sua fala, tá ligado? E aí pode tocar outra pessoa. E aí não vai ser mais só a gente aqui, vai ser a gente e mais um, e depois a gente e mais outro, tá ligado? (ANTIBANDEIRA [...], 2023i).

Figura 11: Fragmento da décima entrevista de 2023 (Dezembro) com Natasha.



Fonte: Acervo Antibandeira [...], (2023j), imagem por Elis, Nicolý e autora.

Palmas para a Natasha!! Aí mulher, olha, a pergunta de hoje: A gente quer saber de você, o que é o Brasil pra você? Ah, é um país maravilhoso, com sol, com chuva, com alegria, com tristeza. É o nosso país. É isso aí. Podia melhorar, né? E a gente quer saber também de você, o que você imagina, o que você deseja pro Brasil daqui trinta anos? Ah, menos pessoas trans mortas, menos preconceito, transfobia, racismo, discriminação com as pessoas, população de rua... É isso. O futuro é travesty!!! E hoje é aniversário da Natasha!!! É o quê? Oi, parabéns pra você... Vou puxar tá? Nessa data querida.... Puxa não!!! Ué? (ANTIBANDEIRA [...], 2023j).

Considerações finais

Mesmo utilizando a Antibandeira como um território seguro que busca a criação de um espaço de igualdade, Portelli (2010, p. 6) e Coutinho (2012, p2.) argumentam que sempre irá existir uma desigualdade na entrevista, seja pelo poder da câmera ou pelas condições sociais, educacionais, de gênero mas, segundo Portelli (2010, p. 6), as partes durante uma entrevista falam como iguais, mesmo não o sendo. Isso torna a entrevista um momento



utópico, um experimento de igualdade, onde se imagina um mundo em que somos política e socialmente iguais, sem o abandono de uma posição crítica, reconhecendo a injustiça social que é tratada de iluminar, criticar e destruir.

Referências

BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

CLARK, Lygia (com a colaboração de SUELY ROLNIK). Objeto Relacional. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Coleção ABC, 1980. p. 51. Reproduzido In: VILLEL, Manuel J. Borja; MAYO, Nuria Enguita (org.). *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Barcelona: Fondació Antoni Tàpies; Marselha: Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelas: Palais des Beaux-Arts, 1997. p. 321.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 15, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>. Acesso em: 19/03/2025.

ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Silvia. O Coletivo de Forças como Plano de Experiência Cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 92.

PORTELLI, Alessandro. *História Oral e Poder*. Revista Mnemosine, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 2-13, 2010.

Obras de Arte (Documentos e Trabalhos Audiovisuais)

ANTIBANDEIRA vídeo 1: Entrevista com Dayo. Direção de Brisa Romeiro. Londrina: Acervo Antibandeira, 2023a. 1 vídeo (6 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 2: Entrevista com Tatu - Direção de Brisa Romeiro. Londrina: Acervo Antibandeira, 2023b. 1 vídeo (41 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 3: Entrevista com seu Elias - Direção de Brisa Romeiro e Madalena Maria. Niterói: Acervo Antibandeira, 2023c. 1 vídeo (5 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 4: Entrevista com Yaku Runa Simi - Direção de Brisa Romeiro. Brasília: Acervo Antibandeira, 2023d. 1 vídeo (3 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 5: Entrevista com Bruno - Direção de Brisa Romeiro. Rio de Janeiro: Acervo Antibandeira, 2023e. 1 vídeo (18 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



ANTIBANDEIRA vídeo 6: Entrevista com Nelson - Direção de Brisa Romeiro. Rio de Janeiro: Acervo Antibandeira, 2023f. 1 vídeo (25 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 7: Vídeo carta - Direção de Cacica Candela. Bogotá, Colômbia: Acervo Antibandeira, 2024. 1 vídeo (3 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 8: Entrevista com Sirigueijo e Rocha - Direção de Brisa Romeiro e Shirley Bruxxa. São Cristóvão: Acervo Antibandeira, 2023g. 1 vídeo (3 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 9: Entrevista com Isaac Fontana - Direção de Brisa Romeiro. São Paulo: Acervo Antibandeira, 2023h. 1 vídeo (14 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 10: “Brasil dos crias” Entrevista com João Fonseca - Direção de Brisa Romeiro e comunidade do Pica Pau. São Gonçalo: Acervo Antibandeira, 2023i. 1 vídeo (53 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ANTIBANDEIRA vídeo 11: Entrevista com Natasha - Direção de Brisa Romeiro e Elis do Talho. Rio de Janeiro: Acervo Antibandeira, 2023j. 1 vídeo (3 min.). Não listado. Solicitar link de acesso para a autora.

ROMEIRO, Brisa. Antibandeira. 2021 - hoje. Bandeiras do Brasil, linha vermelha e canetas variadas. 6 fragmentos de 1x1m; um fragmento de 2x4m, um fragmento do tamanho de uma pessoa de 1,68 metros e um boneco de pelúcia de 18x9,5cm. Coleção particular, Niterói, Londrina, Bogotá e Curitiba.

AS POÉTICAS DO NÃO VER. A IMAGEM IMAGINADA PELAS VIAS DO CINEMA

THE POETICS OF NOT SEEING. THE IMAGINED IMAGE THROUGH CINEMA

Bruna Penna Mibielli

Doutora em Arte Contemporânea – PUC Minas





AS POÉTICAS DO NÃO VER. A IMAGEM IMAGINADA PELAS VIAS DO CINEMA¹

THE POETICS OF NOT SEEING. THE IMAGINED IMAGE THROUGH CINEMA

Bruna Penna Mibielli² (Doutora em Arte Contemporânea – PUC Minas)

Resumo

O artigo discorre sobre a experiência humana no mundo através da percepção e a relação com as imagens. Explora o conceito de “devir” como um fluxo contínuo de transformação, e sua relação com a cultura, a memória e a identidade. Reflete sobre o papel das imagens – reais e imaginadas – na construção do ser, referenciando Henri Bergson e sua visão de que tudo no mundo é imagem. O cinema é apresentado como uma ferramenta que materializa essas questões, sendo analisado por meio dos documentários *Janela da Alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, e *Estamira* (2004), de Marcos Prado.

Palavras-chave: Devir, Imagens, Cinema, Memória.

Abstract

This article discusses the human experience in the world through perception and the relationship with images. It explores the concept of “becoming” as a continuous flow of transformation, and its relationship with culture, memory and identity. It reflects on the role of images – real and imagined – in the construction of the being, referencing Henri Bergson and his view that everything in the world is an image. Cinema is presented as a tool that materializes these issues, being analyzed through the documentaries *Janela da Alma* (2001), by João Jardim and Walter Carvalho, and *Estamira* (2004), by Marcos Prado.

Keywords: Becoming, Images, Cinema, Memory.

O nosso devir no mundo é pautado pelas percepções e sensações. A experiência caminhante afirma uma certa presença. Para além daquilo que enxergamos com os olhos, há qualquer coisa que vai além, muito além. A nossa habilidade de ser e estar no mundo extrapola a percepção corporal imediata e se constroi também pelos meandros da cultura e dos afetos. É uma espécie de periferia, do pensar e do sentir, que muda a experiência do nosso corpo no tempo e espaço. Este mesmo ser-corpo que se faz também, por vezes, o próprio tempo e espaço na sua vivência.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 8 intitulada: O oculto e o indizível pelas vias do cinema.

² Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, Mestre em Artes pela *Kunstuniversität Linz* - Áustria, e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais.



Penso sobre as questões da memória e do tempo. O cinema lida diretamente com essas inquietações. Porque ele trata, de maneira muito sábia, das realidades e ficções. Assim mesmo no plural, como coloca o pesquisador da fotografia Boris Kossoy. Na tecitura do mundo/imagem há possivelmente muitas realidades às quais podemos atribuir sentido e outras tantas ficções que podem se assemelhar às realidades primeiramente postas.

Para dar início à minha análise, me vem a questão das imagens em si. Imagem: algo que deve ter nascido antes mesmo de qualquer outra coisa. Estou pensando no início de tudo. Antes de existir de fato, tudo isso a que chamamos mundo, deve ter havido uma ideia, ou seja, tudo foi possivelmente imaginado. E essa metáfora da criação, passando pela criatividade, é algo que me atrai.

Dentre as aparições imagéticas (*phantasmata*), tantas imagens são imaginadas (*imaginatio*) por nós e, somente parte delas permeiam a nossa existência real no mundo. Ou seja, há sobretudo imagens imaginadas e também uma outra categoria, das imagens foto, imagens cinema, imagens pintura. Na antiguidade diriam: imagens naturais ou imagens artificiais, mas neste momento isso não resolve mais a questão.

O que está efetivamente posto, são as formas de estar no mundo por meio das imagens. As relações entre imagens. Teoria que foi amplificada nos escritos de Henri Bergson, principalmente na obra “Matéria e Memória”, na qual o filósofo sugere: tudo no mundo é imagem, inclusive o meu próprio corpo. Dessa maneira vamos dispor, ainda segundo este autor, as imagens conhecidas como consciente e as imagens que não conhecemos como inconsciente. Porque não faz muito sentido, pondo o verdadeiro e necessário peso da memória, dizer que aquelas imagens com as quais entramos em contato, as que trouxemos para perto, interiorizamos, criamos elos com as outras tantas já preexistentes sejam, ao final de tudo, aquilo que supomos não saber ou o chamado inconsciente?!

O devir: um fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes; devenir, vir a ser. O devir como um modo de pensar em movimento, que valoriza a experiência, os saberes, as identidades, as multiplicidades, as interações e os afetos.

Durante o devir natural de nossas vidas, podemos identificar que a percepção, imediatamente ligada ao espaço, tem o mesmo peso da ação que se discorre no tempo. A consciência está para o mundo por intermédio do corpo e este corpo é o instrumento para ser e estar no mundo. Se pudéssemos pensar no tempo expandido, no qual borram-se as fronteiras de passado, presente e futuro, o devir é um movimento que joga o corpo nos diálogos com o tempo, ao mesmo instante que se vai de encontro ao espaço, à matéria e suas representações. No movimento, o ser vive, se transforma e se reinventa. O corpo é território e o devir é cultura em trânsito. Trata-se de criar raízes nas experiências.

E o que seria então o devir, se não, uma ferramenta cinematográfica?

Me aproximo agora do documentário brasileiro *Janela da Alma* (2001) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho. São apresentadas neste documentário, distintas formas de ver ou enxergar o mundo e seus protagonistas são indagados se os olhos são ou não, as janelas da alma.

Os diretores entrevistam profissionais das artes, cinema, fotografia, literatura ou pessoas que tinham algo particular para dizer sobre o olhar. Perpassam diferentes espaços, trazem diversos acontecimentos que constroem, para o espectador, uma consciência acerca da experiência de estarmos no mundo.

Iniciam esse *pervagari* com uma cena sem qualquer objeto nítido, apenas geometrias circulares em um desfoque / bokeh que, pouco a pouco, ao longo do filme, formam uma cidade em movimento, vista de uma janela de carro (figura 1).

Figura 1: Frame 12:55



Fonte: JANELA da Alma, direção de João Jardim e Walter Carvalho, 2001.

Somos trazidos, inicialmente, como um corpo errante, que não sabe onde está nem sequer para onde vai. Dessa maneira, vamos sendo conduzidos pelas tomadas, pouco a pouco, descortinando algo que estava noutro plano focal.

Começo por citar e assim também presto homenagem a Antônio Cicero (1945-2024), que faleceu no último dia 23 de outubro.

Ele diz olhando para a câmera:

Se o olho é a janela da alma, então você tem que olhar por essa janela com outro olho e esse outro olho também é janela da alma. E por aí... você tem que olhar por essa janela com outro olho. A janela não olha. Quem olha é um olho através da janela. Quer dizer, num certo sentido é uma metáfora complicada que leva a um tipo de coisa que não resolve o problema real de explicar o que é a visão, porque você vai ao infinito com essa história de janela da alma, entende? E nunca chega, na verdade, à própria alma (JANELA da Alma, direção de João Jardim e Walter Carvalho, 2001).

Nesta questão do ver pelos olhos (figura 2), Saramago disse também no documentário: “não vemos a realidade de fato como ela é. Porque o nosso olho é limitado. Porque ele é uma forma de ver, entre tantas outras que existem” (Ibidem).



Quando nos colocamos no plano da realidade expandida, compreendendo aí também o passado, o presente e o futuro, toda a bagagem que trazemos nos envolve na interpretação contínua do presente e isso também se adere às camadas da visão. Essa dada consciência é uma ferramenta de ser e estar no mundo. De habitar. Porque habitar é fazer parte desse mesmo mundo, que observamos, não por um olhar distante, mas por contíguos gestos de pertença. Sigo com três exemplos desses gestos:

A grande experiência que eu tive assim que eu usei óculos, a primeira vez que eu pus os óculos, foi notar a quantidade de detalhes que se vêem normalmente e que eu não via antes de usar os óculos. Então, por exemplo, uma coisa que eu achei maravilhosa, foi ver que as árvores eram múltiplas, quer dizer, eu sempre soube intelectualmente que as árvores, a copa das árvores, era composta de folhas, mas eu só via aquela massa. Quando eu pus os óculos e notei que, embora você não visse as folhas individuais, você via a multiplicidade que é composta uma árvore. Aquilo para mim foi uma descoberta maravilhosa (Ibidem).

O fotógrafo Evgen Bavcar, deficiente visual, complementa a questão do olhar ligado às formas de estar no mundo. Antes de ser um olho que de fato enxerga, é o olhar que visualiza e imagina uma dada realidade:

Lembro-me da época em que era mais jovem e perguntava aos rapazes: estão vendo alguma moça bonita? Cheguei a me apaixonar por moças que agradavam aos meus amigos, não a mim. Atualmente prefiro ver ao vivo. Isso é muito importante. Não devemos falar a língua dos outros, nem utilizar o olhar dos outros, porque nesse caso, existimos através do outro. É preciso tentar existir por si mesmo (Ibidem).

Agnès Varda (1928-2019) também traz a sua contribuição ao documentário, explicando suas maneiras de filmar seu marido Jacques Demi de maneira muito próxima (figura 2) e que, através deste ato, implicasse um afeto, que somente ela poderia construir imageticamente:

Quando você me pergunta se, às vezes, fazemos as coisas de outro jeito, lembro-me de quando filmava “Jacquot de Nantes”, conhecido no exterior como “Jacquot”. O tema desse filme era a infância e a adolescência de Jacques Demi quando criança, quando era chamado de Jacquot. Eu fazia um filme sobre a história que ele me contara e ele assistia à filmagem de sua própria infância, tudo se passava em uma garagem em Nantes, no lugar onde crescera. O lugar real. (...) Lembro-me de ter pensado: estou fazendo toda essa ficção sobre Jacques e ele está aí, vivo e talvez por pouco tempo, pois ele estava doente. E pensei, como quando queremos, fazer algo por alguém, e dizemos: fiquei próxima, tanto quanto possível, de quem sofria. E para um cineasta, estar próximo quer dizer estar realmente próximo. Então, eu filmava o que todos viam, seu rosto, seus braços, suas mãos, nada de especialmente íntimo, como por exemplo tomando um banho em casa, mas a maneira com que filmei seus braços, suas mãos e seu rosto, de perto, muito perto, chegando à textura desse homem. A pele, pode-se ver cada pelo, como se



entrássemos em sua pele, de muito perto, acho que só tive essa visão devido ao medo de perdê-lo. E o perdi. Ele morreu 6 meses após a filmagem (Ibidem).

Figura 2: Frame 42:02



Fonte: JANELA da Alma, direção de João Jardim e Walter Carvalho, 2001.

Não sei se os olhos são as janelas da alma. Mas há aí qualquer coisa instigante. Do corpo físico que está o tempo todo entrelaçado às tais periferias do pensar e do sentir, que se lança e se faz presente no devir, o movimento de vida e de atualização contínua do viver. Compreendo de tais exemplos trazidos do documentário, as formas de estar no mundo por meio das imagens. As imagens que imagino, as imagens que vejo, as que crio dentro de mim, as que crio para fora de mim. As *imago agents*.

As *imago agents* são essas imagens que, vindo do campo das imagens desconhecidas – o tal inconsciente externo que citei anteriormente – se aderem às imagens do consciente interno, colocando a máquina da memória pra funcionar. Essa atualização frequente e espontânea, contextualiza o nosso corpo no mundo, pois estabelece os laços no presente expandido.

Em *Estamira* (2004), documentário brasileiro dirigido por Marcos Prado, temos os relatos da personagem que se nomeia Estamira, uma guardiã do mundo. O roteiro

perpassa a história dessa mulher de 63 anos, catadora no lixão de Jardim Gramacho em Duque de Caxias no estado do Rio de Janeiro.

A sobrevivente divide com o espectador suas sabedorias de mundo, fala das imagens que a compõem, fala de um mundo colapsado que vivemos. Ela caminha muito. Em seu devir, acompanhamos a sua vida, os seus delírios (figura 3).

Figura 3: Frame 16:01



Fonte: ESTAMIRA, direção de Marcos Prado, 2005.

Não localizo uma Estamira louca, ou esquizofrênica. Vejo um ser dotado de saber fundado na experiência, nas coisas que ela sabe de cor. De cor, para o povo da antiguidade, era saber de coração. Então o discurso delirante é uma forma de lidar com as imagens que a vida impôs. Um devir delirante para um mundo insuportável. Dissolvem-se, portanto, os limites das estruturas: consciente e inconsciente. Como precisar no seu discurso esses limites? Se tudo se permeia, se tudo é imagem, como viver fora delas? Cito falas dela no documentário:

“A criação toda é abstrata. O espaço inteiro é abstrato. A água é abstrata. O fogo é abstrato. Tudo é abstrato. Estamira também é abstrato” (ESTAMIRA, direção de Marcos Prado, 2005);

“Tem o eterno, tem o infinito, tem o além, tem o além do além. O além dos além, vocês ainda não viram. Cientista nenhum ainda viu o além dos além” (Ibidem);

Tem o controle remoto superior, natural e tem o controle remoto artificial. O controle remoto é uma força quase igual a luz, a força elétrica, a eletricidade, sabe. Agora é o seguinte, o homem, na carne e no sangue, tem os nervos. Os nervos da carne sanguínea vêm a ser os fios elétricos. Agora os deuses, que são os cientistas, técnicos, eles controlam, ele veem aonde ele conseguiram. Os cientistas determinados trocadilhos. Eles conseguem. Porque o controle remoto não queima. Então assim... O cientista tem o medidor e controla. Igual o ferro ali. Aquele que tem os números, tem pra lá, tem pra... é, tão simples né (Ibidem).

Estamira trata em seu discurso, de maneira messiânica, de avisar-nos dos problemas mais profundos que ela encontra em nossa sociedade. Fala de viver no tempo e espaço, de realidade e ficções. E repete muitas vezes sobre as Forças, estruturas de poder que estão a controlar-nos. Essas estruturas sabem exatamente o que fazemos e como vivemos. Eles querem o nosso fim. Estamira resiste ao fim. Seu corpo caminhante, um verdadeiro flâneur dos trópicos, passo a passo, encontra solo árido de terra revirada, lixo, resíduo, morte. Tudo que cabe nesses quartos de despejo do mundo, como diria Maria Carolina de Jesus (2006). Estamira, também uma Carolina (figura 4).

Figura 4: Frame 1:20:35



Fonte: ESTAMIRA, direção de Marcos Prado, 2005.



Em Estamira, delírio se faz realidade. Os saberes e existências em trânsito compõem a nossa cultura. O devir, caminhada errante de todos os seres, abre em leque muitas potencialidades, atualizando as imagens que estruturam o ser tempo e espaço, atualizando práticas, criando, inventando e transformando. Sabemos e existimos de maneira indissociável.

As imagens, em suas múltiplas existências — imaginadas, capturadas, reconstruídas —, nos constituem tanto quanto constituem o mundo ao nosso redor. O cinema, enquanto linguagem, ferramenta e experiência, reconfigura as formas de estar no mundo, dissolvendo fronteiras entre o real e o imaginado, o consciente e o inconsciente, o visível e o invisível.

Com Janela da Alma e Estamira, revisitamos o devir como fluxo incessante da experiência humana, que se atualiza e se reinventa no caminhar. A relação entre corpo, memória e imagem se desdobra na percepção, criando um território de pertencimento e transformação. A imagem, assim como a própria existência, não é estática, é pulsante e múltipla.

Se o olhar não se limita à função dos olhos e se espalha pelo corpo e pelo sentir, então o cinema não apenas nos permite ver, mas também nos ensina a habitar o mundo de diversas formas. *Estamira*, em sua errância e lucidez e as múltiplas vozes de *Janela da Alma* nos lembram que as imagens que vemos, e as que imaginamos, carregam camadas de existência que nos atravessam. O devir, portanto, não é apenas uma ideia filosófica, mas um estado de presença contínua.

Referências

Livros

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de A. G. Marques.

_____. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de Cláudio de Souza.

_____. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Tradução de Lúcia Pimentel.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



DIDI-HUBERMANN, Georges. *Diante do Tempo: História e Imagens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. Tradução de Carlos Irineu da Costa.

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*. 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de Carlos Alberto Medeiros.

Filmes

ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2005, 1 DVD (121 min.).

JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções, 2001, 1 DVD (73 min.).

A IMPORTÂNCIA DIDÁTICA E OS DILEMAS DE UMA ABORDAGEM A PARTIR DE IDENTI- DADES REGIONAIS E NACIONAIS NA HISTÓ- RIA DA CINEMATOGRAFIA

THE DIDACTIC IMPORTANCE AND DILEMMAS OF AN APPROACH
BASED ON REGIONAL AND NATIONAL IDENTITIES IN THE HISTORY OF
CINEMATOGRAPHY

Camilo Soares
(Doutor – UFPE)





A IMPORTÂNCIA DIDÁTICA E OS DILEMAS DE UMA ABORDAGEM A PARTIR DE IDENTIDADES REGIONAIS E NACIONAIS NA HISTÓRIA DA CINEMATOGRAFIA¹

THE DIDACTIC IMPORTANCE AND DILEMMAS OF AN APPROACH BASED ON REGIONAL AND NATIONAL IDENTITIES IN THE HISTORY OF CINEMATOGRAPHY

Camilo Soares² (Doutor – UFPE)

Resumo

O cinema surgiu como uma arte global, mas as culturas locais imprimiram suas peculiaridades, criando estéticas únicas como o expressionismo alemão, a vanguarda soviética e a nouvelle vague. Essas escolas ajudam a traçar uma linha histórica didática, mas refletem uma visão eurocentrada. É crucial buscar referências periféricas, como o cinema latino-americano, africano e asiático, para combater o apagamento histórico e cultural. No entanto, unir cinematografias heterogêneas é um desafio para pesquisadores que busquem um panorama amplo e inclusivo da direção de fotografia.

Palavras-chave: Cinematografia, História, fotografia, estética, modernidade.

Abstract

Cinema emerged as a global art form, but local cultures imprinted their unique traits, creating distinct aesthetics such as German Expressionism, Soviet avant-garde, and French New Wave. These schools help outline a didactic historical framework, yet they reflect a Eurocentric perspective. It is crucial to seek peripheral references, such as Latin American, African, and Asian cinema, to combat historical and cultural erasure. However, uniting heterogeneous cinematographies is a challenge for researchers aiming to provide a broad and inclusive panorama of cinematography.

Keywords: Cinematography, History, Photography, aesthetics, modernity.

A imagem cinematografia nasceu mundial, com circulação intensa de filmes, e constante trocas de tecnologia, técnicos e artistas. No entanto, com a integração da técnica e dos princípios narrativos no mercado e no imaginário de diversos países e populações, as culturas locais passaram naturalmente a imprimir suas peculiaridades em seu cinema nacional, gerando estéticas inequívocas como o expressionismo alemão, o cinema de vanguarda soviético ou o cinema clássico norte-americano (*Star System*). Para o estudo histórico da cinematografia (relacionado ao estudo das imagens como procedimentos técnicos, artísticos e

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: Direção de fotografia no Brasil: processos formativos e identidades.

² Professor na UFPE e doutor pela Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne, publicou livros como *Contágio* (2022) e *Palavras Sujas sobre Azulejos Brancos* (2021).



culturais), essas referências sempre ajudaram a criar repertórios até hoje preponderantes para a direção de fotografia do audiovisual contemporâneo, como o *film noir*, o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague*. Tais escolas mais evidentes auxiliam bastante na didática sobre história da cinematografia, ou seja, numa tentativa de abordagem da história da imagem no cinema; essa ajuda é mais evidente na fase introdutória da disciplina, para traçar uma linha histórica compreensível entre diversas estéticas, seus contextos históricos e tecnológicos em relação à história da arte e, sobretudo, para identificar sensibilidades históricas específicas que demandaram o desenvolvimento de novos recursos fotográficos para expressar o espírito de uma época no movimentar das imagens.

Contudo, mesmo que admitindo a importância didática de abordar tais cânones, precisamos observar que todos esses exemplos são advindos de uma historicidade eurocentrada-estadunidense, o que não os invalida, mas nos faz acender o alerta sobre a urgência de diversificar o olhar para além de uma abordagem histórica excludente e ainda imperialista. Caso contrário, estaremos nos privando da riqueza de olhares que o cinema foi capaz de expressar ao longo de sua história, após uma rápida difusão mundial. Apesar de um questionamento recorrente sobre uma possível não universalidade do fazer cinema, por uma questão de recursos e conhecimento técnicos, sobretudo por parte de distribuidores (ligados aos grandes centros ávidos a exportar suas produções), o cinema mundial atual desmonta totalmente esse argumento, com equipamentos digitais cada vez mais acessíveis e obras abraçadas pelo público local, que por vezes também alcançam o reconhecimento internacional.

Até mesmo o Oscar, premiação da indústria norte-americana que historicamente desdenhou outras tradições cinematográficas, vem revelando aos poucos uma maior abertura para obras de línguas e culturas antes ignoradas, chegando algumas a concorrer à prestigiosa categoria de melhor filme, como o brasileiro *Ainda Estou aqui* (Walter Salles, 2024), o japonês *Drive my Car* (Ryusuke Hamaguchi, 2023) e o sul-coreano *Parasita* (Bong Joon-ho, 2019), esse último chegando a levar essa estatueta para casa. O cinema teria, enfim, tornado-se universal, sem, no entanto, perder o tempero local de suas produções. Seria a cinematografia um exemplo dessa dinâmica de encontro e diversidade.



1. Universal ou local

Contudo, essa abertura de espaço não foi conquistada por bondade dos grandes centros de poder, mas de uma certa pulverização desses centros, tanto em termos econômicos, mas também culturais, no que concerne a veiculação de novas pautas advindas de minorias diretamente ou afetivamente ligadas aos países periféricos. Buscar outras referências, sobretudo periféricas, para o estudo da imagem no cinema, é abrir caminho para visualizar a universalidade do cinema, ou se engajar numa forma de lutar contra o encobrimento histórico que, para Enrique Dussel, é encobrimento da *alteridade*. Para Dussel, tal fenômeno de encobrimento se confunde com a própria Modernidade, que para ele é um mito civilizatório que impõe uma violência colonial simbólica a partir de uma historicidade eurocentrada única e linear, que representaria uma evolução racionalista da humanidade. Na Modernidade, não haveria aparecimento do Outro, mas a projeção do *si mesmo* (DUSSEL, 1993, p. 35).

Tal um encobrimento do outro por meio da projeção nos remete naturalmente a filmes que retratam outros povos a partir de projeções simplista e estereotipadas. O cinema muitas vezes se tornou, assim, um mecanismo imagético desses mito universalizante, um espelho que refletia os olhos e mentes da cultura que produzia os filme na Europa e EUA, encobrindo o resto do mundo numa sombra difusa e disforme, algo familiar com o que Dussel observava em toda cultura e pensamento modernos:

O fato de existir América Latina, África ou Ásia não tem nenhuma importância para o filósofo de Frankfurt [Habermas]! Ele propõe uma definição exclusivamente 'intra-europeia' da Modernidade – por isso é autocentrada, eurocêntrica, onde a 'particularidade' europeia se identifica com a 'universalidade' mundial sem ter consciência da referida passagem. [...] O ego moderno desapareceu em sua confrontação com o não-ego; os habitantes das novas terras descobertas não aparecem como Outros, mas como Si-mesmos a ser conquistado, colonizado, modernizado, civilizado, como 'matéria' do ego moderno. [...] O outro é a 'besta' de Oviedo, o 'futuro' de Hegel, a 'possibilidade' de O'Gorman, a 'matéria bruta' para Alberto Caturelli: massa rústica 'descoberta' para ser civilizada pelo 'ser' europeu da 'Cultura Ocidental', mas 'en-coberta' em sua Alteridade. (DUSSEL, 1993, pp. 35-36)

Reconhecer tal alteridade no campo da cinematográfica não busca simplesmente atualizar tais cinemas periféricos com as grandes linhas internacionais, mas tenta, sobretudo, observar neles outras formas possíveis de se trabalhar outros pontos de vistas, outros olhares.



Assim, construções imagéticas dissonantes podem representar o que Joaquín Barriandos (2019, p. 41) avalia como sendo uma forma de lutar contra a colonialidade do ver, ou seja:

[...] pôr em evidência a atualidade da lógica etnocêntrica por meio da qual se põem em prática os processos de inferiorização racial e epistêmica que caracterizam os diferentes regimes visuais da modernidade/colonialidade e, por outro, desvendar as mutações geopolíticas, ontológicas e cognitivas do capitalismo impulsionadas tanto pela “fome de metais” quanto pela “fome de alteridade”.

Ao incluir, por exemplo, as cinematografias latino-americana, africana e asiática, estaríamos alimentando essa fome pela alteridade no cinema, abrindo, assim, possibilidades para descolonizar o olhar e evidenciando a relação hierárquica que determina quem é que pode olhar, o que pode ser visto e o que é invisibilizado. As imagens do cinema são importantes para entendermos a construção (e a possível desconstrução) de um olhar hegemônico, diante tantas formas de se compor, iluminar e expor uma cena. No entanto, além da diferenças de recursos financeiro e técnicos, seria realmente relevante classificar estéticas fotográficas no cinema a partir de identidades nacionais e regionais? Haveria diferenças estéticas consideráveis a partir de características culturais e geográficas para justificar tal escrutínio. Ou será que hoje as diferenças se sustentam apenas por distintas individualidades, dentro de um âmbito de referências universais na construção de cada olhar individual.

Além disso, alguns dilemas emergem quando buscamos construir uma unidade para tais cinematografias geograficamente localizadas, o que sem dúvidas é bem-vindo dentro de um esforço didático (unidades, capítulos, temas), mas que pode ser diminutivos ao procurar juntar corpos demasiadamente heterogêneos. Como falar de um cinema latino-americano, africano ou asiático, sem cair em facilidades e abreviações. São povos distintos (nem sempre contemplados com a territorialidade de um país) com filmes que revelam olhares distintos. Contudo, a estética das imagens cinematográficas abre um campo capaz de destrinchar olhares, não apenas para desamarrar diferenças como para revelar semelhanças.

Havia, por exemplo, entre os jovens cineasta da América Latina nas décadas de 1960 e 1970, uma clara inclinação política diante da Guerra Fria e o imperialismo estadunidense, traduzidas por diversos filmes e escritos deles, nos quais a estética cinematográfica deveria ser política e ativa. Robert Stam lembra da influência de Frantz Fanon sobre esses artistas, sobretudo quando esse empregou a noção lacaniana de *fase do espelho* para analisar a psiquiatria colonial, para a qual a identificação era uma questão ao mesmo tempo psicológica,



cultural, histórica e política: “Um dos sintomas da neurose colonial, por exemplo, era a incapacidade demonstrada pelo colonizado de identificar-se vítima do colonialismo. A objetividade da mídia, apontou Fanon, trabalha sempre contra o nativo” (STAM, 2009 p. 117).

Isso fez com que esses cineastas sinalizassem um envolvimento direto com a sociedade, a exemplo dos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, que clamaram, por meio de que chamavam Terneiro Cinema, pela *dissolução da estética no interior da vida da sociedade* e “conceberam a espectralidade cinematográfica como um ‘encontro histórico’, no qual os espectadores, em vez de reverberar a sensibilidade de um autor, tornam-se ativo conformadores de seus destinos” (STAM, 2009 p. 116). O cubano Espinosa, pregava por um cinema imperfeito e, assim não reacionário, enquanto Glauber Rocha via a revolução na fome e sua violência. Em termos fotográficos, havia outras aproximações mais específicas possíveis, como entre o cinema moderno brasileiro e cubano, com movimentos circulares e orgânicos, que se distanciavam de outros latinos ainda muito apegados esteticamente à referência neorrealista.

Tal abordagem busca igualmente evidenciar a força de um cinema africano de autor, que busca seu caminho depois de um começo tardio em comparação aos demais continentes (praticamente, apenas depois do processo de independência no pós-Segunda Guerra Mundial). Cineastas como Osmane Sambène, Djibril Diop Mambéty e Souleymane Cissé conseguiram reconhecimento internacional ao tratar seus temas e criar imagens de suas próprias representações, embora seus filmes ainda fossem bastante dependentes de produtores e técnicos estrangeiros (sobretudo europeus), inclusive na direção de fotografia. Outro tema arduo é se devemos considerar os países magrebinos, ao Norte da África, de maioria árabe, separados ou não de um cinema africano subsaariano negro. No entanto, apesar das dificuldades materiais, esse jovem cinema parece, segundo Mahomed Bamba, ter alcançado uma existência artística:

Apesar dessa situação não tão reluzente, o cinema na África continua sendo uma realidade graças a individualidades. É um cinema que já começa a existir no plural. Essa pluralidade não está apenas na diversidade temática, está na renovação estético-estilística e na emergência de novas gerações cinematográficas do norte ao sul do continente (BAMBA, 2008, p. 216).



Sobre a Ásia, entre tantas culturas e olhares milenares, talvez se destaque aqui o cinema indiano, com a estética carregada dos famosos musicais de Bollywood, além de outra tradição antípoda a essa, que se repousa no vazio e na contemplação da imaterialidade dos espaços, no cinema asiático-oriental (China, Japão, Coreia, Taiwan, Malásia, Vietnam, Tailândia), que nos carrega em seu fluxo de tempo, reconfigurando espaços da contemporaneidade. É uma tradição rica e diversa, partindo dos pioneiros Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi, observadores do ruir de um passado, no pós-Segunda Guerra, chegando a evanescência do tempo e dos corpos sob as luzes néon das grandes cidades, destacando-se Hou Hsiao-Hsien, Wong Kar-Wai e Jia Zhangke e os diretores de fotografia Mark Lee Ping Bing, Christopher Doyle e Yu Likwai. Como escrevi em um artigo de 2007, é um cinema que evoca uma nova leitura da modernidade por meio de uma estética própria:

São filmes que atravessam a busca de uma razão de existir de uma geração desesperada entre raízes históricas dispersas e uma aculturação frenética e avassaladora do presente. [...] A tradução por dessa busca desesperada por uma identidade é a arma desse cinema para impor uma nova leitura dos moldes de desenvolvimento exportados pelos EUA e Europa. Abre-se, assim, a possibilidade de uma estética própria, e assim coerente, para observar o mundo e exprimir suas angústias (SOARES, 2007, p. 47).

Tais dilemas e imbricações são parte do desafio para pesquisadore(a)s e professore(a)s para oferecer na disciplina História da Cinematografia um panorama amplo e descolonizado da direção de fotografia.

2. Moderno ou local

Tais imbricações entre influências externas e afirmações identitárias se tonam mais evidentes a partir dos cinemas modernos locais. Contudo, o próprio termo moderno, em um país periférico, pode ser já contraditório, tendo em vista que, para a teoria decolonial, a colonialidade é constitutiva da Modernidade, ou seja, constituída por resquícios do colonialismo ainda impregnados nas culturas e nas identidades nacionais. Para essa linha de pensamento, a Modernidade é um fenômeno histórico-cultural fundado sobre parâmetros do



eurocentrismo que busca legitimar direta ou indiretamente fossos sociais e dominação econômica.

Aníbal Quijano denuncia essa percepção histórica unilinear, unidirecional, sequencial como forma de *colonialidade do poder*, que legitima sujeição de povos a uma elite ligada às antigas colônias, e de países a um sistema onde serão sempre periféricos, pré-capital, consumidores de artigos industriais e de cultura de massa importada. Para Quijano, tal consequência da história do poder colonial teve duas implicações decisivas: o despojo de identidades históricas próprias e singulares; e outra, menos óbvia, que é fixação de nova identidade racial, colonial e negativa, implicando o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Nesse contexto, Quijano aponta que ao suprimir a participação cultural desses povos, a colonialidade os priva não apenas da expressão digna de sua cidadania, mas também sequestra sua contemporaneidade:

Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua relocalização no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. (QUIJANO, 2005, P. 127)

Portanto, para o pensamento decolonial, não existe nenhum tipo de modernidade sem que essa implique *a produção, a reprodução ou a transformação da colonialidade*. Por essa razão, prefere-se a expressão *modernidade/colonialidade*, como uma unidade de análise inseparável, o que invalidaria expressões como “cinema moderno latino-americano”, demandando alguma outra tais como cinema decolonial, cinema disruptivo ou cinema pós-colonial. O embate linguístico é sem dúvidas interessante, mas talvez, para o estudo dessas cinematografias, termos em negação acabem afastando uma reflexão mais precisa e menos estigmatizadas sobre cinematografias específicas, pois o cinema nunca foi uma arte pura e isolada, fechada a influências artísticas, econômicas e técnicas externas.

Mesmo as diferenças técnicas diante do fosso entre os orçamentos de filmes periféricos e de filmes estadunidenses e europeus têm se tornado menos drásticas. Por sinal, cabe ressaltar aqui as transformações técnicas e econômicas advindas com novas tecnologias, mais versáteis e baratas, o que vem dando a cineastas periféricos a possibilidade de acessar



tecnologia audiovisual profissionais, antes fora de alcance. Destacamos aqui as câmeras digitais cada vez menores, mais baratas e eficazes (com grande latitude de exposição, por exemplo), a pós-produção digital (correção de cor e efeitos especiais feitos em um computador pessoal) e iluminação leve, de baixo consumo de energia e cada vez mais acessíveis, como a tecnologia LED (muitas já em RGB e funcionando por meio de pequenas baterias v-mount). Toda a cadeia se tornou mais barata e diversificada, com mais opções e empresas concorrentes, além da facilidade de compra através da internet.

Evidentemente, sempre haverá uma distância enorme entre grandes produções de Hollywood e as de países periféricos, mas o princípio tecnológico está cada mais próximo e disponível, o que transforma essa distância em possibilidade estética, não mais com a fome incompreendida que Glauber Rocha considerava nossa maior miséria, mas com a possibilidade de multiplicar olhares e linguagens através desse acesso um pouco mais democrático, encontrando minorias até então silenciadas ou ofuscadas pelos fortes refletores de grandes filmes comerciais estadunidenses. Com a maior acessibilidade aos meios de produção profissionais do audiovisual, o cinema periférico parece ter reencontrado Glauber na estética não mais dependente do acesso a equipamentos técnicos de ponta, mas no revolucionário poder de consciência que o cinema alcança no ato moral de filmar, agora sem tantas amarras técnicas e econômicas:

É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência. (ROCHA, 1965. P. 4)

Mas tanto a fome glauberiana quanto a fome de metais e de alteridades de Barriendos estão ainda presentes na construção dessas imagens disruptivas. No entanto, como esse último pontua, hoje temos consciência da ilusão de um diálogo universal abstrato de visualidades plurais entre iguais, ou de um visual global compartilhado. Mesmo não falando especificamente no cinema, Barriendos ataca os nós diante nossa empresa de entender a imagem de cinema por meio de sua multiculturalidade. Ele destaca a premissa de um processo que “vai em direção a uma melhor compreensão dos problemas epistemológicos e ontológicos derivados da pretensão de estabelecer um diálogo visual transparente entre saberes e culturas diferentes” (BARRIENDOS, 2019, p. 44). Não seria justamente esse diálogo visual



transparente entre culturas e saberes a meta de uma disciplina sobre a História da Cinematografia Mundial.

Diante de tais dilemas, o estudo da História da Cinematografia pode e deve buscar alteridades descentradas, para abrir-se a uma pluralidade do sensível capaz de expressar imagens de um mundo mais amplo e heterogêneo. A simplificação inerente a todo processo didático não deve cair, no entanto, na negação histórica de saberes e olhares da periferia capitalista, nem tampouco adentrar no pitoresco que só afirma esses estereótipos. Uma visão histórica plural das cinematografias, mesmo na sua impossibilidade de ser completa, pode abrir espaço para uma compreensão madura das mudanças de sensibilidades através das imagens do mundo e dos desdobramentos estéticos e técnicos e narrativos de tais transformações.

Referências

DUSSEL Enrique. 1492 – o encobrimento do outro: A origem do mito da modernidade. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: vozes, 1993.

BAMBA, Mohamed. O(s) Cinema(s) Africano(s): no Singular e no Plural. In BAPTISTA & MASCARELO (org.). Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas: Papyrus, 2008.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. Trad. BRAGA Ariane F. In: Epistemologias do Sul. v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome*. Revista Z Cultural, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 2, UFRJ, (1965), 2024. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/eztetyka-da-fome/>. Acesso em 17 mar. 2025.

SOARES, Camilo. *Pérolas do Extremo Oriente*. Revista Continente, Recife, v. 73, pp. 46-50, jan. 2007. Disponível em: https://issuu.com/revistacontinente/docs/073_-_jan_07_-_aguinaldo. Acesso em: 18 mar. 2025.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Trad. F, Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

O BRASIL NOS DESENHOS DE ANIMAÇÃO: REPRESENTAÇÃO, ESTEREÓTIPOS E MUITAS BRASILIDADES SILENCIADAS

BRAZIL IN CARTOONS: REPRESENTATION, STEREOTYPES AND MANY
SILENCED BRAZILIANITY

Denise Cerqueira da Silva
(Mestranda – PPGDCI/UEFS)

Dorotea de Souza Bastos
(Professora – UFRB/UEFS)

Gláucia Maria Costa Trinchão
(Professora – UEFS)





O BRASIL NOS DESENHOS DE ANIMAÇÃO: REPRESENTAÇÃO, ESTEREÓTIPOS E MUITAS BRASILIDADES SILENCIADAS¹

BRAZIL IN CARTOONS: REPRESENTATION, STEREOTYPES AND MANY SILENCED BRAZILIANITY

Denise Cerqueira da Silva (Mestranda – PPGDCI/UEFS)²

Dorotea de Souza Bastos (Professora – UFRB/UEFS)³

Gláucia Maria Costa Trinchão (Professora – UEFS)⁴

Resumo

Fizemos uma breve análise em alguns desenhos animados que retratam a cultura brasileira sob a visão de cineastas estrangeiros. Percebemos que estes estão repletos de estereótipos e em muitos, o território da cidade do Rio de Janeiro vira sinônimo do país Brasil. Nota-se também que muitas características e tradições são silenciadas, ocasionando num apagamento da nossa brasilidade. Nossos argumentos foram embasados nas ponderações de teóricos como Hall (2006), Amâncio (2000), Aumont (2007) e outros.

Palavras-chave: Audiovisual, Cultura brasileira, Desenhos de animação, Estereótipos, Representação cultural.

Abstract

We made a brief analysis of some cartoons that portray Brazilian culture from the perspective of foreign filmmakers. We noticed that these are full of stereotypes and in many, the territory of the city of Rio de Janeiro becomes synonymous with the country of Brazil. We also noticed that many characteristics and traditions are silenced, resulting in the erasure of our Brazilian identity. Our arguments were based on the considerations of theorists such as Hall (2006), Amâncio (2000), Aumont (2007) and others.

Keywords: Audiovisual, Brazilian culture, Cartoons, Stereotypes, Cultural representation.

Representação imagética do Brasil nos desenhos de animação

Há muito tempo, diretores cinematográficos estrangeiros utilizam as terras tupiniquins como cenário de encenações fílmicas dos mais diversos gostos. “Grande parte dessa produção se concentra no cinema americano, a exemplo de *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland, 1933)” (AMÂNCIO, 2000, p.34).

No universo da animação, do seu surgimento até os dias atuais, a quantidade de imagens técnicas produzidas chega a números exponenciais. No meio cinematográfico, desde suas primeiras produções, as imagens audiovisuais se configuram como representação

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão Pré-Constituída intitulada: Cinema e Arte.

² Mestranda pelo PPGDCI/UEFS. Pesquisadora do Grupo Visualidades da cena - VISU. dcs.denise.silva@gmail.com

³ Prof^a Dr^a do PPGCOM/UFRB. Líder do grupo de pesquisa Visualidades da cena - VISU. dorotea@ufrb.edu.br

⁴ Prof^a Dr^a do PPGDCI/UEFS. Líder do grupo de pesquisa Estudos Interdisciplinares em Desenho - EID. gaulisy@gmail.com



historiográfica, no que se refere a algum evento ou processo considerado (Barros, 2007) e, da mesma forma, como representação cultural.

O cinema de animação surgiu em 1892, quando da primeira exibição do teatro óptico de Charles-Émile Reynaud, no Museu Grevin, em Paris (Nesteriuk, 2011). Fato mais antigo que as primeiras experiências dos irmãos Lumière, em 1885, com o cinematógrafo. O pesquisador afirma que as primeiras séries tinham em torno de 15 (quinze) minutos - curta-metragem⁵ - e a grande maioria era produzida nos Estados Unidos.

Após os idos de 1920, com o aquecimento das produções dos estúdios de animação nos Estados Unidos, o desenho animado teve intensa difusão. Os estúdios Disney, com seus investimentos em tecnologia, foram e continuam sendo um dos maiores produtores de desenho de animação. A qualidade de suas produções atrai grande público no mundo inteiro e a empresa se tornou pioneira no ramo, como assevera a pesquisadora Juliane Di Paula Odinino:

[...] os desenhos animados começaram a ganhar expressividade no cenário mundial com o pioneirismo de Walt Disney, desde os anos 1930, através de longas-metragem de grande repercussão mundial, como Branca de Neve, Pinóquio, Fantasia, Bambi e Cinderela, títulos exibidos nos cinemas. Mais tarde, isso viria a servir de base para a construção do império Disney: cinema, tevê, parques, merchandising, quadrinhos, até culminar com a atual ampla cadeia de produção, não só de animações, mas também de outros gêneros ficcionais, como programas infantis, filmes e séries televisivas (Odinino, 2009, p. 104).

Dessa infinidade de produções Disney e de tantas outras produtoras, sejam norte-americanas ou não, centenas de representações trazem o Brasil como temática, muitas delas enfatizando de maneira negativa aspectos peculiares do nosso povo, tal como o jeito de andar, o jeito de conversar, entre outros, dando proporções alarmantes a tais aspectos e ajudando a moldar caricaturas do brasileiro.

Ao longo dos anos, que nossa cultura brasileira tem virado roteiro hollywoodiano, desde o século passado, diversas dessas narrativas audiovisuais foram produzidas sob a ótica do estrangeiro. No ano de 1941, Walt Disney e sua equipe de animadores viajaram pelo Brasil, passaram dias conhecendo e curtindo a cidade do Rio de Janeiro. Foi a partir dessa visita que Disney teve inspirações para criar o famoso papagaio Zé Carioca. No ano seguinte

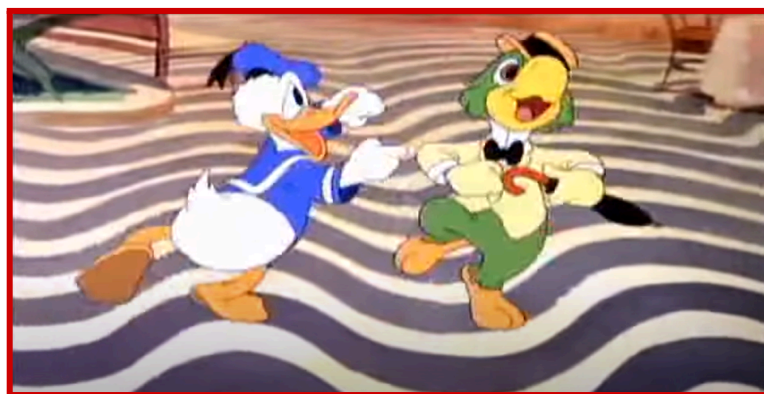
⁵Produções que alcançam, no máximo, 20 minutos e se aproximam muito do formato conferido aos documentários (BAYÃO, 2002).

lançou “Alô amigos”, com uma mistura de live-action⁶ com animação, em que personagens dos estúdios Disney, como Pato Donald e Plutos, saem dos Estados Unidos e vão a países latinos como Chile, Argentina e Brasil, mostrando aspectos das culturas locais.

No Brasil, o longa foi muito bem aceito pois serviu como uma espécie de propaganda da cidade carioca, levando muitos turistas a conhecê-la, apesar de também ter sido visto como estratégia dos Estados Unidos, fazendo parte da campanha norte-americana para angariar apoio continental durante a Segunda Guerra Mundial.

Ademais dos cartões postais carioca que apareciam na filmagem, como o Morro da Urca, Pão de Açúcar, Baía de Guanabara, etc, o mundo passou a conhecer um pouco da nossa cultura; o samba, com Carmen Miranda, Zé Carioca e Pato Donald dançando ao som de *Tico Tico no fubá*, de Zequinha de Abreu (Figura 1); nossa MPB através da canção Aquarela do Brasil, de Ary Barroso e também nossa culinária, com a cachaça brasileira, considerada por muitos estrangeiros como uma bebida exótica (inclusive, na própria animação, Pato Donald solta fogo pelas ventas ao experimentá-la).

Figura 1: Zé Carioca e Pato Donald dançam ao som de *Tico Tico no fubá*



Fonte: Youtube, 2024.

Fazendo uma interpretação das imagens do filme, vemos que a associação do samba ao brasileiro é tão presente no imaginário do estrangeiro que, em suas gravações, fica nítido que, para eles, só em pisar em solo brasileiro, todo e qualquer ser humano aprende e é levado a sambar intuitivamente. O próprio Pato Donald se assusta ao se ver sambando tão bem quanto Zé Carioca.

Apesar de toda a publicidade levantada, percebemos que “Alô Amigos” é repleta de aspectos caricaturados do povo brasileiro, sendo este entendido como a figura do malandro

⁶Em cinema ou televisão, tudo que não é animação é live-action. Ou seja, todos os filmes ou séries feitos com “pessoas reais” e filmadas com algum equipamento de captura, como câmeras, por exemplo, são produções em formato “live-action”.

carioca que não apresenta preocupações, compromissos, está sempre de bem com a vida, tem sorriso no rosto e é cordial com os visitantes. Zé Carioca exibe essa característica, atribuída aos brasileiros, ao dar um abraço “quebra-costelas” em Pato Donald, mostrando o jeito amigável de ser, sempre com simpatia, uma pretensa tentativa de representar a alegria genuína de seu povo. Muitos outros aspectos foram levantados por nós a respeito dessa representação, em um outro estudo poderemos aprofundar nossas análises sobre Alô amigos.

Dando continuidade às nossas análises acerca das animações que abordaram o Brasil, temos em 1944 o lançamento de “The Three Caballeros”, no Brasil “Você já foi à Bahia?”, dos mesmos produtores de “Alô amigos”, e que também traz o papagaio no elenco. Numa produção que também mistura atores reais e animação, Pato Donald recebe presentes de aniversário de seus amigos latinos e dentre eles está Zé Carioca, que lhe presenteia um livro sobre o Brasil (Figura 2). Nessa obra não temos a presença de Carmen Miranda (que nessa época já era sucesso entre os norte-americanos) mas sim a de sua irmã, Aurora Miranda, atriz e cantora, a qual traja roupas no estilo Carmen, dança (Figura 3) e “passeia pelas ruas de Salvador com Zé Carioca e o Pato Donald (apaixonadíssimo por ela!), enquanto interpreta ‘Os quindins de iaiá’” (de Ary Barroso) (KRIEGER, 2015).

Nessa animação, o Brasil e sua gente são representados mais uma vez através do estereótipo do malandro carioca, especialmente daquele dos anos 1930 e 1940, com a exposição de homens trajando blusas listradas, calça social, chapéu-palheteta, com sorriso no rosto e samba no pé. É interessante perceber que, mesmo a viagem sendo à capital baiana, vemos diversos “malandros” dançando pelas ruas de Salvador, todos homens brancos, magros e trajando roupas iguais.

Figura 2: Presente de Zé Carioca a Pato Donald



Fonte: Youtube, 2024.

Figura 3: Salvador em “Você já foi à Bahia?”



Fonte: Youtube, 2024.



Segundo o pesquisador Luiz Borges, “toda vez que faz-se alguma representação, ela é sempre mais do que o que se é representado” (2019, p. 70). Temos o que o olho do desenhista captura, mais uma carga de imaginações que são moldadas de acordo com o que ele já tenha lido ou ouvido falar a respeito, influenciadas ainda por suas posições ideológicas.

Mesmo considerando que a concepção hollywoodiana do povo brasileiro, especialmente dessa década de 1940, esteja carregada de estereótipos, podemos constatar isso na própria criação do personagem Zé Carioca, precisamos admitir que através dos traços, formas, ângulos, luz e cores dos seus desenhos a Disney fez com que o Brasil ficasse mais conhecido pelo mundo e sua cultura fosse propagada, porém, para alguns estudiosos como Sérgio Massagli (2018), tal concepção é uma forma de deturpar traços da “identidade brasileira”.

Na década de 1970, a representação brasileira pôde ser vista nas cenas de “Scooby-Doo”. Produzida pelo estúdio Hanna-Barbera, a animação conta a história de um grupo de amigos que viajam em uma van investigando casos misteriosos e sobrenaturais. No episódio 08, denominado “Aventura misteriosa na selva” (1978), o cachorro mais famoso do cinema americano viaja com sua turma ao Brasil e ficam presos na selva brasileira enquanto tentam desvendar o mistério do roubo de diamantes. O fator sobrenatural da trama se dá com uma criatura denominada Jaguaro, um híbrido de gorila com pantera, que vem aterrorizando a área.

A representação grotesca que nos fora apresentada nesta narrativa deixa bem claro qual era a visão que muitos estrangeiros tinham, naquela época, sobre as terras brasileiras. A Amazônia é retratada como uma floresta de mata fechada, repleta de indígenas musculosos, semi nus e usando máscaras com aparência de animais selvagens. São chamados o tempo todo de nativos e correm atrás dos visitantes com suas armas (vários escudos e uma tocha) para capturá-los e levá-los à fogueira. Em uma das cenas aparecem até caveiras decorando os espaços destinados a eles. Além dessa representação ser considerada, no mínimo desrespeitosa, seus produtores decidem inserir na trama dois sorridentes gorilas que brincam com Scooby-Doo amigavelmente.

Após resolverem o enigma dos diamantes, vão para o Rio de Janeiro que aparece representado com a imagem do Cristo Redentor e da Baía de Guanabara cheia de luzes. Em terras cariocas, a trilha sonora já muda para o ritmo de festa, porém, ao invés de ouvirmos o samba brasileiro, ouvimos o cha cha cha cubano. A alegria genuína dos brasileiros contagia a

todos os personagens que dançam felizes e fantasiados ao final do episódio, indo a um baile de carnaval. Este equívoco de ritmos me parece mais uma falta de conhecimento sobre nossa cultura do que algo intencional. Coisas do tipo, “se está na América Latina, é tudo igual”.

Ainda a respeito da representação da nossa cultura pelos holofotes de Hollywood, não podemos deixar de mencionar a tão crítica e polêmica animação de “Os Simpsons”. Apesar de ter sido criada em 1989, o Brasil só veio a ser representado nos anos 2002, no episódio intitulado “Blame It On Lisa”. Neste, a família Simpson vai ao Rio de Janeiro (como a maioria das representações estrangeiras, o Rio de Janeiro vira sinônimo de Brasil) à procura de Ronaldo, um menino órfão que Lisa apadrinhou, e mostra ruas cheias de ratos, macacos e sucuris, sem poupar a violência exagerada. Além das imagens carregadas de exageros e distorções, a fala dos personagens também foi motivo de indignação, desde quando chegaram ao aeroporto Galeão, até a entrada na favela onde encontrava-se o orfanato no qual Ronaldo vivia. Projetam ruas sujas, com uma quantidade inimaginável de ratos convivendo entre os moradores da favela, e até a moradia do afilhado de Lisa vira alvo de críticas dos norte-americanos. O nome do orfanato aparece escrito em português e inglês, e para nossa surpresa lê-se em letras garrafais “Orfanato dos anjos imundos” (Figura 4), uma clara referência ao Brasil como um país subdesenvolvido, sujo, infestado de ratos.

Figura 4: Os Simpsons no Brasil



Fonte: Youtube, 2024.

Tal representação foi considerada tão pesada que órgãos governamentais brasileiros ameaçaram processar a TV Fox, porém desistiram após um pedido de desculpas ter sido enviado ao então Presidente Fernando Henrique Cardoso (Peres, 2013). Mais uma vez, o humor politicamente incorreto da animação saiu ileso de suas alfinetadas.

Rio (2011) apresenta para o mundo nossa fauna e flora exuberantes, tendo como tema central o tráfico de animais silvestres, com ênfase para a arara azul, sendo Blu o protagonista do enredo. Novamente temos como representação a cidade do Rio de Janeiro, a música e o samba brasileiro através do carnaval, e o futebol. Nessa trama, traficantes invadem o jardim zoológico e roubam um casal de araras. Temos então a representação de um Brasil de criminalidade e ilegalidade. A partir disso podemos nos questionar por que as araras não foram roubadas enquanto estavam nos Estados Unidos? Essa associação entre o ato de traficar e o Rio de Janeiro é uma representação significativa de Brasil, sendo que temos tantas outras coisas para mostrar? Por que focar no aspecto depreciativo?

Já em *Rio 2* (2014), a temática se volta para o desmatamento ilegal, porém dessa vez a narrativa representacional do Brasil tem uma mudança geográfica e finalmente vemos outro Estado brasileiro ganhar vez e voz. O Amazonas ganha notoriedade, vemos o povo da cidade de Eldorado sendo representado com seus costumes e vivências. Apesar da carga negativa da representação do desmatamento da Floresta Amazônica, vemos que a animação também mostra os aspectos positivos do local e a variedade da fauna e flora brasileiras, que inclusive muitos brasileiros não conhecem. A trilha sonora deixa um pouco a desejar pois, ao nosso ver, dá mais espaço para vozes de fora, sentimos falta da música do Norte.

Com relação a Carmen Sandiego, sua primeira visita ao Brasil aconteceu na década de 1980, no jogo “Where in the World is Carmen Sandiego?” (Figura 5). Exatamente como acontecia em produções anteriores, o Brasil aparece sendo representado pelo município do Rio de Janeiro, sendo o Cristo Redentor um dos cartões postais mais propagados mundialmente.

Figura 5: Primeira aparição de Carmen Sandiego no Brasil



Fonte: Carmen Sandiego Wiki, 2023



No almanaque do jogo, a cidade ainda aparece descrita como capital do país, mesmo após ter sido substituída por Brasília, em 1960. Este material se configurou como um diferencial para os amantes de jogos da época. Com informações sobre os países que a protagonista, Carmen Sandiego, visitaria, os jogadores teriam que ler essas informações para responderem a perguntas que apareceriam no jogo e só assim descobrir em qual lugar do mundo estaria Carmen.

Após essa aparição só voltamos a ver nosso país no itinerário da super ladra, quatro décadas depois, na série animada *Carmen Sandiego*, e mais uma vez, o Rio de Janeiro torna-se cenário para toda a trama.

Nos episódios 1 e 2, da 2ª temporada da referida série, intitulados “Missão Pedras do Rio”, parte 1 e 2, respectivamente, cada um tendo vinte e cinco minutos de duração, em média, nos são apresentados aspectos diversos da cultura brasileira, sob a ótica do outro, uma vez que tal narrativa seriada é desenvolvida por produtores estrangeiros. Fato este que atraiu nosso olhar e nos despertou a curiosidade em saber como a nossa cultura aparece ali representada, posto que “desenho é sobretudo canal de comunicação” (TRINCHÃO & OLIVEIRA, 2000). Sob essa ótica indagamos: O que estariam comunicando a respeito do Brasil por intermédio dessa produção?

Nos referidos episódios, Carmen vem ao Brasil, especificamente à cidade do Rio de Janeiro, no intuito de recuperar pedras preciosas (turmalinas) que foram roubadas por membros da V.I.L.E.. Vemos, no decorrer da sua trajetória, aspectos culturais e históricos do país serem contados e representados por imagens carregadas de intenções e significações. Nessas imagens, é notório perceber que o território carioca é enfatizado (Figura 6) e os outros 25 estados brasileiros ignorados, inclusive o estado de Minas Gerais, no qual estão situadas as minas de alexandrita, uma das pedras mais caras do mundo, porém essa informação não serviu de inspiração para a criação de cenários distintos do carioca.

Figura 6: Segunda aparição de Carmen Sandiego no Brasil



Fonte: Netflix, 2019.

Sabemos que para cada representação gráfica feita, é necessário escolher o que representar, nesse sentido, omite-se ou ressalta-se algo. Sobre esse assunto, corroborando com as ponderações de Marques (2006) quem assevera que:

O processo representativo gráfico faz-se entre o enfatismo e exclusão o que significa naturalmente fazer escolhas, evidenciar ou excluir dados de uma realidade. Tais escolhas são em grande medida determinadas pelo grau de informação que se quer dar ou pelo grau de comunicação que se pretende estabelecer.

Em qualquer imagem, como em qualquer desenho são evidenciados alguns elementos ou características, de forma que resultam legíveis, enquanto outros são completamente descurados ou voluntariamente ignorados (MARQUES, 2006, p. 41).

Com tal proposição, Marques nos deixa claro que, em se tratando de representações imagéticas, sejam desenhadas à mão, ou capturadas por intermédio de aparelhos, é impossível optarmos por uma totalidade. Logo, arriscamos dizer que a opção por apresentar a cidade do Rio de Janeiro foi fruto de motivações diversas que os desenvolvedores da série tiveram na hora de produzi-la. Seja por influência de outras obras, de outros profissionais ou de informações anteriores que chegaram até eles, também de forma selecionada e talvez enviesada.

Na narrativa visual de “Carmen Sandiego”, no 1º episódio da 2ª temporada, nos são mostrados aspectos diversos da sociedade brasileira, fato que nos leva a defender que ali o Brasil é apresentado como um ambiente narrativo atravessado por singularidades, tais como geografia local, aspectos étnicos, expressões culturais etc. Destaca-se, como elementos característicos de um Brasil divulgado midiaticamente para o mundo, a exposição de uma favela e da tez mestiça de personagens formando a família brasileira (Figura 7), fato que nos

encaminha para as narrativas da nossa mestiçagem e da peculiar organização geográfica que constitui a cidade do Rio de Janeiro, lugar onde se encontra uma das maiores favelas do Brasil, a Santa Marta, situada no Morro Dona Marta, um dos mais povoados da cidade.

Figura 7: Família brasileira na série Carmen Sandiego



Fonte: Netflix, 2021.

Em “Em busca de um clichê: panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro” (2000), Antônio Amâncio nos traz uma reflexão acerca da representação do Brasil e dos brasileiros em filmes estrangeiros de ficção. Para ele, nessa representação, na maioria dos casos, predomina uma ideia de banalização que se espalha rapidamente. Ainda sobre a nossa imagem propagada midiaticamente, ele nos acrescenta:

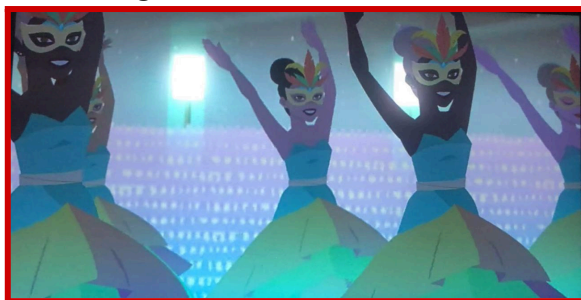
Atravessada pela banalidade, pelo lugar-comum e pelo preconceito, a imagem do Brasil e dos brasileiros nos filmes de ficção estrangeiros ordena-se segundo articulações históricas, procedimentos retóricos, simplificações socioculturais. Alguns olhares com matrizes localizadas (o visitante, o emigrante, o exilado) se expandem e se ramificam em tipificações redutoras (a mulher sensual, o travesti), e num comportamento social transgressor (o carnaval e o recurso a práticas religiosas não ortodoxas) (AMÂNCIO, 2000, pp. 31-2).

Além da tentativa de representação da família brasileira, tal como apresentamos anteriormente, vemos também nosso carnaval ser exibido na série, inclusive sendo cenário ao adentrar nos planos da protagonista para esconder as pedras do vilão. As imagens do carnaval focam em mulheres alegres, sambando (Figura 8), e trazem as arquibancadas do Sambódromo da Marquês de Sapucaí lotadas (Figura 9). Como fundo musical para esta cena, ouvimos os fortes batiques de tambores das escolas de samba, compondo a trilha sonora e “apresentando



um samba já exaltado como representante maior da música popular brasileira” (AMÂNCIO, 2000, p. 34).

Figura 8: Mulheres no Carnaval



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 9: Representação da Marquês de Sapucaí



Fonte: Netflix, 2019.

Seguindo por essa rota analítica, é de notório saber que o que vemos nas imagens - neste caso as apresentadas na série - não traduz de forma verossímil o que elas significam, principalmente no que se refere às representações da cultura e realidade de um povo, sendo de caráter ainda mais complexo, quando é interpretada por um olhar externo, alheio à vivência cotidiana desse povo. Sobre essa verossimilhança das imagens, Bastos (2015) infere que:

[...] a necessidade de compreender que as imagens não são naturais e que não necessariamente estas terão algum tipo de vínculo com a realidade, ou seja, as escolhas imagéticas realizadas para o filme não necessariamente vão gerar um produto verossímil a partir da repetição (BASTOS, 2015, p. 6).

Dessa forma, chegamos ao entendimento de que as imagens do Brasil reproduzidas na série *Carmen Sandiego*, criadas por produtores estrangeiros, configuram-se também em resultados de textos, relatos, gravuras correspondências, etc, que circulam desde muito tempo e acabam por “compor um rico imaginário sobre a Terra de Santa Cruz” (AMÂNCIO, 2000, p.32).

O tema da diferença social também é visto nas produções fílmicas que tem o Brasil como cenário, refletindo as desigualdades da nossa estrutura social, expondo nossa fragilidade enquanto nação subdesenvolvida. A família pobre, a periferia, o esgoto a céu aberto, a violência, são exemplos de imagens que se propagam mundo afora. Vimos isso acontecer no já citado episódio “Blame It On Lisa” de “Os Simpsons”, que, além de enfatizar tais aspectos depreciativos do Brasil, zombam com nossas fragilidades sociais.

Sendo as favelas, no imaginário dos estrangeiros, a figura de um Brasil que é visto lá fora, percebemos que na série “Carmen Sandiego”, elas se converteram numa ideia do que “é o Brasil”, visto que mostram-se como cenário principal e boa parte da saga se desenrola nos

labirintos das favelas do Rio de Janeiro (Figura 10). Labirintos que levam os personagens a se perderem e, além disso, são utilizados como esconderijo.

Figura 10: Favelas do Rio de Janeiro



Fonte: Netflix, 2019.

O curioso é perceber que, mesmo tendo as favelas do Rio de Janeiro uma superpopulação, as vielas daquela representada na trama aparecem com poucos moradores, o que nos remete a cenas do filme *Cidade de Deus* (2002), do diretor Fernando Meirelles, que mostrava ruas vazias por conta da violência daqueles tempos. É importante lembrar que esta produção alcançou grande repercussão global, projetando o Brasil para o mundo. Seria essa a referência de Brasil que tinham?

Ainda analisando a passagem de Carmen por nossas terras, nos é encenado a área urbana do Brasil como sendo um lugar repleto de casas que se misturam, muitas com obras inacabadas, paredes sem pinturas, uma em cima das outras. Lugar onde qualquer pessoa pode adentrar sem ser convidada e até mesmo sentar-se para almoçar com os moradores - tal como aconteceu quando Carmen invadiu a casa da família brasileira na favela e foi recebida com simpatia e amabilidade. Claramente uma pretensa tentativa de mostrar a hospitalidade e generosidade do povo brasileiro, características essas amplamente atribuídas ao nosso povo e retratadas em diversas obras ficcionais.

Sob essa vereda interpretativa, “Carmen Sandiego” narra um Brasil único no lugar de um abrangente, vasto em sua geografia e diversidade. Talvez nos apresente a imagem do país que é exibido em suas mídias e literaturas, ideias de um Brasil que povoam o imaginário dos gringos.

Considerações parciais



Cada nação tem uma imagem construída que permeia o imaginário global. Essa visão subjetiva é elaborada a partir do processo de formação imagética pelo qual cada uma passa, que se constitui baseado no que foi propagado a respeito (seja através da mídia, da literatura, das narrativas orais, ou qualquer outro meio). Findado tal processo, temos o que podemos chamar de referências culturais de determinadas localidades. Porém, a exemplo do que já aconteceu e continua acontecendo com alguns países, essas informações, em grande parte, são conflitantes com a noção de realidade a qual se vive.

Inúmeras representações trazem o Brasil como temática, muitas delas enfatizando de maneira negativa aspectos peculiares do nosso povo, tal como o jeito de andar, o jeito de conversar, entre outros, dando proporções alarmantes a tais aspectos e ajudando a moldar caricaturas do brasileiro. De igual modo, constatamos que muitas características e tradições culturais do nosso povo foram silenciadas, ocasionando um apagamento da nossa brasilidade.

Neste estudo abordamos como a cultura brasileira é situada no complexo campo de criação de imagens, especificamente do norte global. As animações aqui apresentadas serviram como exemplo para evidenciarmos como o imaginário estrangeiro pensa o Brasil e seu povo. O questionamento que aqui se levanta é que esse imaginário coletivo global, amparado em realidades desconcertantes, tendem a gerar caricaturas de identidades de povos e países e são propagadas mundialmente. Assim, salientamos que a discussão acerca da cultura e representação no audiovisual se faz necessária uma vez que suas modelações podem afetar profundamente a imagem que possuímos sobre os sujeitos e instituições, dinâmica pontualmente favorecedora do procedimento de edificação dos estereótipos.

Referências

AMANCIO, Tunico. *Em busca de um clichê: Panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro*. Tese (Doutorado em Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*: Jacques Aumont e outros. 7ª edição. São Paulo: Papirus Editora, 2009.

BAYÃO, Luiz Gustavo. *Escrevendo curtas*: uma introdução à linguagem cinematográfica do curta-metragem. Niterói: Nitpress, 2002.

BARROS, J. A. Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. *Ler História [On-line]* 52 | 2007. URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>; Acesso em 14 jul 2023.



BASTOS, D. S. *Dramaturgia expandida: processo de significação das imagens em movimento*", p. 1-10. In: Aguiar, Daniella; Queiroz, João (Eds.). *Anais do 1º Congresso Internacional de Intermidialidade 2014*. São Paulo: Blucher, 2015. ISSN 2447-3332, DOI 10.5151/phypro-intermidialidade2014-000. Acesso em 13 jul 2023.

BORGES, L. A. D. História da animação: uso da técnica e estética. *Revista Livre de Cinema*, v. 6 n. 2, Agosto, 2019.

FERREIRA, E. D. Desenho Conhecimento: em direção à construção de sua epistemologia. In: *Graphica: Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas artes e no desenho*, 3., 2000, Ouro Preto, MG. Anais... Ouro Preto, 2000.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2005.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.

KRIEGER, F. “*Cidade maravilhosa*” II: Aurora Miranda, “A Outra Pequena Notável”. Acervo IMS. 09 de Fevereiro de 2015. Disponível em <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/cidade-maravilhosa-ii-aurora-miranda-a-outra-pequena-notavel/> Acesso em 05 de ago 2023

MARQUES, J. J. S. *As Imagens do Desenho*. Percepção Espacial e Representação. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2006. Trabalho de síntese, integrado na prova de aptidão pedagógica e capacidade científica.

MASSAGLI, S. *A falsa representação da identidade brasileira na construção do personagem Zé Carioca da Disney*. LITERARTES, v. 1 n. 8. Dossie: Histórias em Quadrinhos, 2018.

NESTERIUK, Sérgio. *Dramaturgia de Série de Animação*. São Paulo: Animatv, 2011.

ODININO, J. P. Q. Super-Meninas em: o poder do rosa!?! Por uma compreensão das feminilidades infantis a partir dos estudos de mídia, gênero e infância. *Revista Perspectiva*, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 887 -913, set./dez. 2015.

OLIVERA, L. R.; TRINCHÃO, G. M. C. A história contada a partir do desenho. In: SANTOS, R. C. G. & FERREIRA, E. D.. *Anais do Graphica 98*. Feira de Santana: UEFS/ABPGDDT, 1998.

OLIVEIRA, L. R.; TRINCHÃO, G. M. C. Desenho, registro e memória visual: ideias preliminares sobre saberes, suportes e agentes. In: Edson Dias Ferreira. (Org.). *Produção Visual: Criatividade, Expressão Gráfica e Cultura Vernacular*. 1 ed. Feira de Santana/Santa Maria: UEFS Editora e sDHCs, 2010, v. 1, p. 1-300.

PINSKY, C. B. *et al. Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto. 2005.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



ALÔ amigos. Direção de Bill Roberts, Hamilton Luske, Jack Kinney e Wilfred Jackson. Estados Unidos: Walt Disney Productions. 1942. (42 min.).

BLAME it on Lisa. (Temporada 13, ep. 15). Os Simpsons [Seriado]. Direção: Jim Reardon e Steven Dean Moore. Estados Unidos: 20th Century Fox Animation. 2002. (30 min.).

PEDRAS do Rio (partes 1 e 2). (Temporada 1, ep. 1 e 2). Carmen Sandiego [Série]. Direção: Duane Capizzi. Estados Unidos: Netflix, 2019.

RIO. Direção de Carlos Saldanha. Estados Unidos: Blue Sky Studios e 20th Century Fox Animation. 2011. (96 min.).

RIO 2. Direção de Carlos Saldanha. Estados Unidos: Blue Sky Studios e 20th Century Fox Animation. 2014. (101 min.).

VOCÊ já foi à Bahia? Direção de Clyde Geronimi e Jack Kinney. Estados Unidos: Walt Disney Productions. 1944. (71 min.).

Imagens

Figura 1

Fatos e Cultura (2021, 22 maio). Aquarela do Brasil e Tico-Tico no Fubá (Zé Carioca, Pato Donald (Donald Duck) e Carmen Miranda). YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=0kyRmpy3p60>

Figuras 2 e 3

Lipe Cotoquinho, (2016, 19 nov.). Classic Disney: Bahia (1944) - Brazilian Dance Scene - Os Quindins de Yayá.
<https://www.youtube.com/watch?v=DcMhRfwmnL4>

Figura 4

Burns Charming. (2019, 20 maio). THE SIMPSONS -The Simpsons Travel To Brazil!
https://www.youtube.com/watch?v=VhrsWtPLn_U

Figura 5

Carmen Sandiego Wiki. (2019). Carmen Sandiego.
[https://carmensandiego.fandom.com/wiki/Carmen_Sandiego_\(2019_character\)](https://carmensandiego.fandom.com/wiki/Carmen_Sandiego_(2019_character))

Figuras 6 a 10

Capizzi, D. (Diretor). (2019). Carmen Sandiego. Netflix Production.

OS FILMES DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938) E O DOCUMENTÁRIO MUSICAL BRASILEIRO

THE FILMS OF THE FOLKLORIC RESEARCH MISSION (1938) AND CONTEMPORARY BRAZILIAN DOCUMENTARY ON MUSIC.

Diogo Silva da Cunha
(Doutorando – UFF)





OS FILMES DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938) E O DOCUMENTÁRIO MUSICAL BRASILEIRO¹

THE FILMS OF THE FOLKLORIC RESEARCH MISSION (1938) AND CONTEMPORARY BRAZILIAN DOCUMENTARY ON MUSIC.

Diogo Silva da Cunha² (Doutorando – UFF)

Resumo

Este trabalho busca outras leituras para a história dos documentários sobre música no Brasil, notadamente aqueles produzidos com a intenção de preservar culturas associadas a um território. Considerando a Missão de Pesquisas Folclóricas como um marco dessa produção, coloca um de seus filmes, *Boi-Bumbá: Pai do Campo* (1938), em relação com *Terruá Pará* (2023), de Jorane Castro, e *O popular e o folclórico* (1946), de Alceu Araújo. Se apoia em métodos inspirados no trabalho de Warburg, Didi-Huberman e Michaud. Também aplica a proposta de “arqueologia do sensível” de Ribeiro.

Palavras-chave: Documentário, Música, Preservação, Montagem.

Abstract

This work explores alternative perspectives on the history of music documentaries in Brazil, particularly those produced with the intention of preserving cultures associated with a specific territory. Considering the Folkloric Research Mission as a landmark in this production, it examines one of its films, *Boi-Bumbá: Pai do Campo* (1938), in relation to *Terruá Pará* (2023) by Jorane Castro and *O Popular e o Folclórico* (1946) by Alceu Araújo. It is based on methods inspired by the work of Warburg, Didi-Huberman, and Michaud. Additionally, it applies Ribeiro's concept of the “archaeology of the sensitive.”

Keywords: Documentary, Music, Preservation, Montage.

1. Introdução

Em 2023, o documentário *Terruá Pará*, de Jorane Castro, venceu o principal festival especializado em documentários musicais do país³ e percorreu outros festivais e mostras do circuito nacional. O filme busca afirmar a diversidade e a singularidade na música paraense ao mesmo tempo que a relaciona ao território amazônico, a sua floresta e seus rios. Segundo a diretora, o projeto do filme também viria de um desejo de “imortalizar algumas paisagens, alguns sons e alguns momentos preciosos enquanto o mundo em volta está desabando” (Castro, 2023, p. 207).

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada: História e histórias do Cinema Brasileiro. O título foi atualizado em razão de sugestões colhidas após a apresentação.

² Documentarista. Doutorando em Comunicação pela UFF e Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ.

³ O 15º In-Edit Brasil – Festival Internacional do Documentário Musical foi realizado em São Paulo entre os dias 14 e 25 de junho de 2023. Conferir: <https://br.in-edit.org/resumo-festival-2023/>. Acesso em: 12 fev. 2025.



Este trabalho busca relacionar o filme de Castro com outros dois momentos em que a tecnologia do cinema foi utilizada com o propósito de preservação e arquivamento de manifestações culturais. Parte da identificação de uma interessante recorrência no cinema do Brasil: a realização de filmes preocupados em produzir imagens sobre a música associada à ideia de memória e patrimônio cultural. Podemos citar exemplos dos mais remotos aos mais recentes como a série *Brasilianas* (1945-1974), de Humberto Mauro, *Nossa Escola de Samba* (1965), produzido pela Caravana Farkas, a série *Música do Brasil* (2000) idealizada por Hermano Vianna e dirigida por Belisário Franca e *MPB: Música pelo Brasil* (2019), série de curtas documentais dirigida por Felipe Laroza para o serviço de streaming Spotify.

Para nossa análise, escolhemos relacionar o filme de Jorane Castro com *Boi-Bumbá: Pai do Campo* (1938), filmado por Luiz Saia na Missão de Pesquisas Folclóricas e *O popular e o folclórico* (1946?⁴), produzido por Alceu Maynard Araújo para o programa *Veja Brasil*, da TV Tupi. Neles, entre semelhanças e distinções, percebemos a tradução em imagens do mesmo tema geral de exposição e preservação de manifestações culturais ligadas à música. Nosso objetivo é pensar a recorrência entre suas imagens de um modo histórico, mas não evolutivo. Para tanto, recorremos a métodos que pensam a sobrevivência e o anacronismo na história das imagens e os articulamos a uma proposta metodológica ligada ao campo do sensível e à leitura de gestos que fogem ao controle de sentidos do arquivo (Ribeiro, 2021). Nos apoiamos na tradição analítica trabalhada e difundida por Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud. O método warburguiano parte da montagem das imagens para produzir conceitos e não o contrário. Inspirados nele, colocamos estas imagens com temas comuns em relação umas com as outras, buscando “a diferença e a alteridade no seio da identidade” (Michaud, 2013, p. 295).

Consideramos inevitável lidar com os discursos em torno dessa produção de um arquivo audiovisual de manifestações culturais. Porém, buscamos formas de ler estas imagens para além da discursividade em torno delas. Sendo assim, os filmes que compõem o corpus foram analisados com interesse pela linguagem, pela articulação significativa das imagens, mas também por aquilo que Marcelo Ribeiro (2021) vem chamando de uma “memória informe do mundo” apoiado em uma noção polissêmica de “sensível” inspirado em Georges Bataille e Didi-Huberman. Como sugere Ribeiro,

⁴ Apesar de catalogada com esta data pela Cinemateca Brasileira, colocamos o ano em dúvida já que, segundo a própria Cinemateca, a série teria sido produzida nos anos 1950. Conferir <http://bcc.cinemateca.org.br/colecoes/vejaobrasil>. Acesso em: 12 dez. 2024.



É preciso escutar cuidadosamente a frequência inaudível da desobediência informe desse gesto recorrente, por meio de uma arqueologia do sensível, além dos discursos, saberes e enunciados, se quisermos compreender os sentidos do cinema como memória do mundo (2021, p. 16).

Ao contrário da ordem de exposição neste texto, começamos o trabalho de análise pelas imagens. Antes de determinar seus sentidos, nos defrontamos com as imagens dos filmes escolhidos e as organizamos em quatro montagens de acordo com recorrências, afinidades ou discrepâncias intuídas. Como *Terruá-Pará* (2023) é um filme de longa-metragem e os outros dois são de curta-metragem, resolvemos escolher apenas duas sequências do filme de Jorane para incluir na montagem. A primeira compreende a cena com o cantor, pescador, carpinteiro e líder comunitário Mestre Lázaro e a cena subsequente, com o festejo do Boi Tingá. A escolha do trecho se justifica pelo fato de ser um dos momentos do filme que, em relação com os outros dois, mais nos despertam a ideia de “presença do antigo”, do signo da sobrevivência que anacroniza a história (Didi-Huberman, 2013). A segunda sequência representa relativo contraponto com a anterior: começa com o trabalho de desembarque do açaí no Complexo do Ver-o-Peso e termina com a apresentação de Hip Hop de Bruna BG, Pelé do Manifesto, Anna Suav e Amazon Crew.

2. Imagens, o popular e o folclórico em três tempos.

As noções de ‘popular’ e ‘folclórico’ foram amplamente aplicadas nos séculos XIX e XX ao tipo de manifestação musical que interessa aos filmes aqui analisados. São termos que, no entanto, vem sendo tensionados e problematizados por críticas acadêmicas articuladas nas últimas décadas pelos estudos pós-coloniais e por novas teorias da história, tanto da música, quanto da cultura em geral (Hall, 2016; Napolitano e Wasserman, 2000).

No Brasil, a desarticulação das forças culturais de esquerda com a tomada do poder pela ditadura civil-militar e a consequente descrença no programa nacional-popular para a cultura somaram-se, na passagem para o novo milênio, à globalização tecnológica, à mundialização da cultura e à luta dos movimentos sociais contra as diferenças socioeconômicas de gênero, raça, classe e território. Com isso, a noção de cultura popular nacional, entendida como polo de convergência para os fazeres e costumes do país, perdeu sua força explicativa. Embora sobreviva no uso cotidiano, passou a ser criticada como dispositivo de colonização interna entre grupos sociais e regiões do país (Bispo dos Santos, 2023).



Parte do projeto modernista pela construção de uma identidade nacional para o país, a Missão de Pesquisas Folclóricas foi enviada em 1938 às regiões norte e nordeste por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Luís Saia, chefe da Missão e responsável pela realização de seus filmes, descreveu assim a iniciativa:

o Departamento de Cultura de São Paulo dá uma importância real às pesquisas folclóricas, compreendendo que elas constituem a verdadeira base da investigação histórica acerca de qualquer povo, fornecendo os elementos puros para uma perfeita reconstituição da vida e costumes primitivos (Saia *apud* Sandroni, 2024, p. 190)

A equipe da Missão produziu, além de fotografias, fonogramas, anotações musicais e notas de campo, 19 pequenos filmes silenciosos rodados em 16mm. Eles documentam apresentações musicais, danças dramáticas, festejos e ritos religiosos. Os dois minutos de *Boi-Bumbá “Pai do Campo”* (1938), mostram um grupo de músicos e pessoas fantasiadas dançando ao redor de um boi de tecido. Alguns planos focam um casal dançando na frente deste grupo e ao fim, revelam o público que assistia à apresentação. Em seu formato original, o filme não tem som. No entanto, diversos fonogramas foram gravados com o grupo Pai do Campo, registrando canções utilizadas em competições entre os grupos de Boi-Bumbá do estado. Além disso, as anotações das cadernetas de campo de Luís Saia e o material reunido pelas pesquisas de Mario de Andrade e Oneyda Alvarenga, chefe da discoteca do departamento, nos permitem recuperar elementos não expressos pelas imagens⁵.

O projeto de *Veja o Brasil*⁶, série de filmes produzida nos anos 1950 pelo sociólogo e etnólogo paulistano Alceu Maynard Araújo, compartilhou do ímpeto arquivístico da Missão. Exibida pela recém fundada rede Tupi de televisão, primeira emissora a funcionar no país, a série reuniu material audiovisual colhido por equipes enviadas a cidades do sudeste e nordeste do país. A adoção de métodos etnográficos também constitui uma característica compartilhada pelas duas iniciativas. Além disso, tal qual Mário de Andrade, Araújo se dedicou a publicação de livros sobre o folclore nacional, suas danças, músicas, crenças e costumes.

Com duração entre 5 e 20 minutos, seus episódios temáticos reúnem imagens recolhidas *in loco* a trilha sonora com música orquestral e narração de Araújo. Filmado na

⁵ Em 1997 e 2004, duas montagens foram realizadas com os filmes pela Cinemateca Brasileira e pelo Centro Cultural São Paulo, mantenedor do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas. Os filmes *Mário de Andrade e os primeiros filmes etnográficos* (1997) e *Mário de Andrade e a Missão de Pesquisa Folclóricas* (2004) reúnem as imagens em movimento com os fonogramas gravados e narração expositiva compartilhando dados levantados em campo pela equipe da Missão.

⁶ Os episódios da série foram restaurados reunidos em um portal digital pela Cinemateca Brasileira nos anos 2000. Podem ser acessados em <http://bcc.cinemateca.org.br/colecoes/vejaabrasil/filmes>. Acesso em: 12 dez. 2024.



cidade de Salvador, Bahia, *O popular e o folclórico* documenta ritos e festejos como a lavagem da escadaria da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, a festa para Iemanjá e o Carnaval. A montagem das imagens e a narração associam as festas e cerimônias ao trabalho cotidiano das camadas populares da Bahia, como a venda de acarajé e a produção e venda de cerâmicas.

Dirigido por uma paraense, *Terruá Pará* (2023) se organiza em torno de princípios distintos da ideia de brasilidade sustentada pelos dois anteriores. Sua narrativa trata da grande diversidade musical do estado do Pará ao mesmo tempo que lhe circunscreve certa identidade representada pela metáfora do “terruá”, aportuguesamento do termo francês “*terroir*” que pode ser livremente traduzido por solo, terreno. O termo é comumente utilizado na agricultura e na gastronomia para associar características de produtos agrícolas, como uvas viníferas ou variedades de café, ao território onde são produzidos.

Em sua tese de doutorado, Jorane Castro (2023) compartilhou relatos do processo de criação do filme e o fundamentou em uma perspectiva localizada da cultura popular, tanto pelo aspecto geográfico de um filme realizado na Amazônia quanto pelo seu lugar de fala de mulher paraense. Segundo ela, o documentário pretende se contrapor ao discurso oficial sobre a história recente do Pará contada

a partir dos projetos desenvolvimentistas dos anos da ditadura militar, o que, na verdade, não é modelo de desenvolvimento destinado ao lugar, pois destrói a raiz cultural, com o discurso de que a Amazônia é uma nova fronteira a ser desbravada e que ela não tem cultura, pois seria “apenas” floresta, ou seja, um vazio (Castro, 2023).

Sua contranarrativa histórica também busca enfrentar antigos estereótipos criados, argumenta, pelo projeto modernista de identidade nacional. De acordo com ela, a busca de Mario de Andrade pelas raízes do folclore e da cultura popular no norte e no nordeste do país adaptou a diversidade cultural das regiões ao discurso modernista, eclipsando a perspectiva local. Utiliza como exemplo o caso do escritor e piloto fluvial paraense Raymundo Moraes que teria servido de referência a Andrade e não teve o devido reconhecimento como pensador da cultura brasileira. Sem disfrutar da popularidade do escritor paulistano, Moraes é descrito por Castro como “um autor original que produz rupturas epistemológicas na forma de construir o olhar sobre a natureza, de tentar decifrá-la em suas dinâmicas próprias como protagonista da história dos lugares, da memória do planeta” (Castro, 2023, p. 105).



É no contexto de um outro projeto de ruptura epistemológica que a diretora identifica as imagens produzidas pelo seu filme. Quis, com elas, proporcionar uma vivência das experiências sonoras locais e comunicar “a leveza contagiante da alegria do caboclo amazônico” (Castro, 2023, p. 194). Seu alinhamento teórico a epistemologias feministas e decoloniais se preocupa em assumir o ângulo específico de sua posição no discurso além de buscar a integração entre natureza e cultura na linguagem fílmica, rechaçando a dicotomia fundante da modernidade ocidental.

Para Castro, o potencial arquivístico da tecnologia cinematográfica se adequa à sua preocupação com a preservação dos costumes locais e do próprio lugar onde vive, ameaçado pela expansão da agropecuária e do extrativismo mineral:

Com a característica e o poder das imagens, o cinema pode ajudar a ser uma forma de preservar os lugares, os costumes, os mestres da cultura popular, os rios, a luz das estações que é brilhante no verão e difusa no inverno. Alguns destes elementos, como algumas casas da arquitetura popular como as casas raio-que-o-parta ou ainda paisagens que já se transformaram com o avanço das cidades. Muitos destes lugares já não existem mais fisicamente, porém permanecem como imagem em filmes e ficarão registrados como memória e retrato de uma época (Castro, 2023, p. 207).

Em sua existência como imagens, os filmes produzidos por Castro, por Araújo e pela Missão de Pesquisas Folclóricas convivem em contemporaneidade com o tempo que as percebe. Retomando a conhecida formulação de Giorgio Agamben (2015), a contemporaneidade é marcada por uma “relação com o tempo que adere a ele através de uma dissociação e de um anacronismo” (p. 22). Segundo ele, para perceber-se contemporâneo ao seu tempo, faz-se necessária uma dupla atitude de aderência e distância com o agora. Viver a contemporaneidade é estabelecer uma relação não só com o presente, mas com o passado que também o habita. É interpelar o tempo, transformá-lo e relacioná-lo com outros tempos. Seria esse um caminho, diz, para ler “de modo inédito a história” (2015, p. 32-33).

Associamos esta leitura impulsionada pelo anacronismo às noções de “leitura anarquívica” e “arqueologia do sensível” trabalhadas por Marcelo S. Ribeiro. Baseado em Jacques Derrida, Ribeiro propõe uma leitura das imagens fílmicas que busque rastros daquilo que o processo de arquivamento realizado pelo filme denega ou oculta. Para ele: “Ler anarquivicamente é interrogar o apagamento do processo de produção do arquivo” (2021, p. 10). O método utilizado por Ribeiro parte da premissa de que, para além da discursividade, toda imagem carrega uma camada sensível que escapa aos processos de controle da produção



de sentido em um arquivo. Seguindo este raciocínio, o sensível, quando submetido a um trabalho arqueológico de escavação de suas camadas, pode trazer leituras imprevistas.

3. Relendo os arquivos do popular.

A partir das montagens produzidas com as imagens dos filmes, buscamos outros caminhos para lê-las. A primeira delas (Figura 1), inclui imagens recorrentes nas sequências analisadas, indicando uma relação inicial de similaridade. Percebemo-las como sobrevivências no modo de se encenar a ideia de popular em documentários nacionais. De imediato, destacamos os letreiros presentes em todos: mais que nomear os filmes, eles buscam descrever algo deles, em geral ou em detalhe: lugar, data, nome da música/dança no caso do filme da Missão, o tema do filme no caso do episódio de *Veja o Brasil*, o título do filme e uma detalhada explicação do conceito que o orienta, no caso de *Terruá Pará*. Precedidas por essas palavras, todas as imagens subsequentes são carregadas de sentido prévio.

Figura 1: Montagem 1 - O popular e o folclórico.



Fonte: Captura de tela dos arquivos digitais dos filmes (acervo do autor).



Chama a atenção a presença majoritária de planos gerais ou de conjunto nas montagens. Neles podemos ver pessoas em grande quantidade participando da manifestação encenada. O povo é visto em quantidade. O detalhe, o individual, são exceções. Os planos mais fechados, ausentes no filme da Missão, são de elementos decorativos: o adorno de cabeça do pierrô do Boi Tingá em *Terruá Pará* ou as alegorias dos Ternos baianos em *O Popular e o Folclórico*. O destaque em planos fechados amplia a carga simbólica destes elementos. Já a prevalência de planos abertos tem como consequência o esvaziamento do extracampo⁷, principalmente no caso do filme da Missão. Tudo é dado a vista num recorte semelhante àquilo que Marcelo Ribeiro (2021) chama de “enquadramento centrípeto”, diante do qual todos os elementos se organizam, como em uma vitrine ou em um zoológico.

Os enquadramentos abertos também prevalecem na sequência do Boi Tingá em *Terruá Pará*. Porém, a escolha de compor os quadros com elementos da floresta em primeiro plano desfaz a impressão de vitrine, enfatizando o ambiente e territorializando o acontecimento encenado. Além disso, a montagem sonora insere a fauna florestal que não vemos⁸, chamando a atenção para o extracampo. Já o silêncio em *Boi-Bumbá Pai do Campo* e a onipresente música orquestral e a narração de *O Popular e o Folclórico* encaminham a atenção apenas para o que está em quadro: coletivos de pessoas que se expressam através de gestos incorporados da tradição. A formação em cortejo presente tanto nas imagens do Boi Tingá paraense quanto dos Ternos baianos demonstra como um gesto repetido coletivamente performa na imagem uma forma de vida onde o indivíduo seria secundário.

Em todos os casos, não se mostra aquilo que organiza a cena enquanto acontecimento. Sabe-se que tanto nas filmagens da Missão quanto nas de *Terruá Pará*, as apresentações foram produzidas para a cena. Mesmo que isso não retire delas seu caráter documental, tal informação, obtida em documentos sobre os filmes (Centro, 1984; Castro, 2023), não está evidente nas imagens. Elas ocultam aquele espaço estilístico e ético que media a relação entre quem filma e quem/o que é filmado identificado por André Brasil (2013) como antecampo. De acordo com Brasil,

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar,

⁷ No cinema, “extracampo” ou “fora de campo” diz respeito a tudo aquilo que não aparece no enquadramento exibido na tela, mas que pode ser intuído.

⁸ Apesar das condições de apresentação da análise com capturas de tela, nossa leitura levou em conta a sonoridade dos filmes. Mesmo os silêncios foram interpretados de acordo com a relação que estabelecem com a parte visual da imagem.



processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiegético) e mundo filmico (diegético) (2013, p. 579).

Para ele, a exposição do antecampo nunca é absoluta, algo sempre estará oculto ao enquadramento. Ainda assim, sua explicitação em cena abala o regime representativo clássico, evidenciando e situando o ato de olhar. Expor o antecampo torna o olhar participante já que, ao ser identificado, ele pode ser afetado. A distinção entre sujeito do conhecimento e seus objetos estrutura os métodos etnográficos clássicos que informaram o olhar tanto da equipe da Missão quanto da equipe da série *Veja O Brasil*. Surpreende, contudo, que o “lugar de olhar” trabalhado por Jorane Castro em suas reflexões sobre *Terruá Pará* não seja explicitado nas imagens a não ser como uma perspectiva externa que se direciona a determinados elementos e os organiza na montagem.

Figura 2: Montagem 2 – Corpos que se movimentam



Fonte: Captura de tela dos arquivos digitais dos filmes (acervo do autor).



Continuando a relação por similaridade, a segunda montagem (figura 2) traz imagens onde figuram corpos em movimento de dança. Além de enquadramentos que permitam visualizar os gestos corporais que constituem as danças populares (geralmente em conjunto), as imagens tendem a descer para os pés, como se buscassem neles os significados fundamentais da coreografia. No segundo volume de sua coleção sobre folclore Nacional, Alceu Maynard Araújo escreveu que

Em nossos estudos sobre as danças folclóricas brasileiras contamos com o valioso auxílio da cinegrafia. Nesta última década, ao captarmos as imagens em nossa câmara cinematográfica para o programa que mantemos na televisão pioneira da América Latina intitulado VEJA O BRASIL, pudemos amealhar um conhecimento melhor sobre as danças brasileiras que pelos cantos cardeais do país temos registrado. Sendo a dança movimento, nada melhor do que a cinegrafia como instrumento de trabalho para a sua recolha. Para nós a coreologia é um ramo da antropologia, daí o nosso interesse pelas danças folclóricas (2004, p. 6).

Os recorrentes cortes para pés e o fechamento do enquadramento para capturar os movimentos de dança demonstram o interesse em produzir imagens de corpos que se desmembram em pés, pernas, cinturas e braços que se movimentam. É como se pela dança, os “corpos populares” se singularizassem e, com isso, atraíssem o olhar.

Uma recorrência significativa entre *O Popular e o Folclórico* e *Terruá Pará* está na presença de imagens de momentos de trabalho onde aparecem pescadores, estivadores e feirantes. Tais imagens se associam por montagem ou por semelhança de gestos com as imagens de festejos, rituais e apresentações musicais. É o que se vê, por exemplo, na primeira fileira da montagem 3 (figura 3), onde vemos o gesto de carregar um instrumento se repetindo na imagem do carroceiro na feira do açaí, do vendedor de cerâmica, das baianas com vasos de flores na Festa do Bonfim e do percussionista com o tambor.

Entremeadas pela montagem nas sequências de festas ou apresentações musicais, as imagens do trabalho se configuram nestes filmes como parte do ambiente da cultura popular. Isto pode ser percebido de duas formas diferentes nas imagens de *Terruá Pará* como visto na terceira fileira da montagem. A primeira imagem à esquerda é de Mestre Lázaro, pescador e compositor. Ela faz parte de uma cena em que ele canta enquanto carrega uma rede. Sua imagem é montada com a de pescadores trabalhando. Nesta cena de um típico canto de trabalho, música e trabalho seguem juntos. As duas últimas imagens da fileira mostram a relação trabalho-música por montagem. Na primeira delas, trabalhadores descarregam açaí no porto. Ela faz parte de uma sequência com homens trabalhando nesta atividade. A última imagem da montagem faz a transição entre a sequência dos trabalhadores e a apresentação de



Hip Hop. Membros do grupo de dança Amazon Crew entram em quadro passando por entre os cestos de açaí como se estivessem vindo do porto em direção ao palco montado na feira, como se estivessem saindo do trabalho para dançar.

Figura 3: Montagem 3 – Associações com o trabalho



Fonte: Captura de tela dos arquivos digitais dos filmes (acervo do autor).

Um detalhe recorrente nas imagens desta apresentação de Hip Hop nos passou despercebido antes que elas fossem colocadas em relação com as imagens dos outros filmes (figura 4). Enquanto cantam, Bruna BG e Pelé do Manifesto olham para a câmera. Este gesto, naturalizado por nós pelo costume com programas musicais televisivos e videoclipes só mostrou sua diferença quando colocado em relação. Primeiro, a proximidade das imagens fez perceber que mesmo personagens mascarados como os pierrôs e o boi da sequência do Boi Tingá encaram livremente a câmera no filme paraense. A câmera parece buscar este gesto e o destaca seja pelo enquadramento, seja pelo uso do foco.

Por outro lado, as imagens do filme da Missão e do episódio de *Veja o Brasil* não demonstram o interesse de seus realizadores em individualizar rostos dentro dos grupos

filmados por suas câmeras. Ainda assim, atraídos pela possibilidade do olhar para a câmera, percebemos que em uma situação de *Boi-Bumbá Pai do Campo* e em inúmeras situações de *O popular e o folclórico* estes rostos acabam por se impor. O que poderia passar despercebido, acaba por abrir uma outra leitura dessas imagens.

Figura 4: Montagem 4 – O olhar



Fonte: Captura de tela dos arquivos digitais dos filmes (acervo do autor).

Ora furtivos, ora desconfiados, ora imponentes, os olhares que vemos em *O popular e o folclórico* (conjunto de seis imagens em preto e branco à direita na figura 4) desafiam o interesse da filmagem. Mesmo quando ocupam o centro do quadro, como no caso do rapaz de chapéu, o rosto que olha está desfocado, a câmera não o busca, trata-se de um acidente. O mesmo ocorre ao fim de *Boi-Bumbá Pai do Campo*. Em seus últimos planos (conjunto de três imagens em preto e branco à esquerda na figura 4), vemos o público que assistia à apresentação organizada para a cena. Em meio a ele, uma criança vira-se para trás e encara a câmera. Rapidamente, como se percebesse que não deveria fazê-lo, sai de quadro.



Quando esta criança e as pessoas do filme de Araújo olham para a câmera, acabam revelando o antecampo ocultado pela filmagem. Elas olham para quem os filma e ao mesmo tempo, olham para nós que as assistimos. Como comenta Brasil, “Em alguns casos, o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível” (Brasil, 2013, p. 580). O olhar autorizado em *Terruá Pará* nos dá a entender que aquelas pessoas estão à vontade para se colocarem como indivíduos diante da câmera. Talvez esteja aí a relação entre o “lugar de fala” e o “lugar de olhar” que interessam à diretora. Esta relação, todavia, ganha novas camadas quando vemos a última imagem da montagem 4, onde homens do público (talvez trabalhadores do porto) filmam a cena com seus próprios celulares. Nos questionamos: como serão estas imagens? Como elas poderiam se relacionar com as outras imagens do filme e tensionar este lugar de olhar da diretora?

4. Considerações finais

Este trabalho buscou aplicar uma metodologia que relacionasse imagens produzidas em tempos diferentes em um mesmo espaço, assumindo sua contemporaneidade. Para isso, realizou montagens inspiradas no trabalho de Aby Warburg conforme o interpretam Didi-Huberman (2013) e Michaud (2013). Sem ignorar documentos que contextualizam a historicidade destas imagens e os sentidos atribuídos a elas, procurou analisá-las também a partir de uma atenção a sua camada sensível, tal como a proposta da “arqueologia do sensível” de Marcelo Ribeiro (2021). Com isso, foi possível propor outras leituras para as imagens que destacaram o olhar dos seus participantes mesmo quando este não era o centro de interesse da produção imagética.

Os olhares destacados por nossa leitura em *Boi-Bumbá Pai do Campo* e *O popular e o folclórico* jogam no campo do sensível com o controle discursivo em torno dessas imagens. Há rostos nesta imagem do coletivo, neste arquivo do popular, que se relacionam de diferentes formas com o fato de terem sido filmados, ora liberando o quadro, ora observando à distância, ora se impondo a ele. Quais os possíveis efeitos destes espectros para arquivos quando novas leituras os acolhem?

O ímpeto de arquivamento de manifestações musicais, danças e festejos através da cinematografia e de outras tecnologias audiovisuais mantém-se forte na produção documental



do cinema brasileiro. A fragmentação das identidades culturais levou a novos enfoques preocupados em fixar imagens de corpos subalternizados a partir de sua própria perspectiva, como é o caso do filme de Jorane Castro. Contudo, antigas filmagens não devem ser consideradas obsoletas. Ao serem relacionadas às novas produções de imagem podem servir para apurar o olhar sobre o presente, assim como para estimular novas leituras do passado que, ademais, sobrevive.

5. Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional II: Danças, Crenças e Música**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.

BOI BUMBÁ: PAI DO CAMPO. Direção de Luis Saia. São Paulo: Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, 1938. Arquivo Digital (2 min).

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 578–602, 2014. DOI: 10.15448/1980-3729.2013.3.14512. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CASTRO, Jorane Ramos de. **Processo Criativo e Experiências amazônicas na narrativa cinematográfica contemporânea**. Tese de doutorado, Universidade de Coimbra e Sorbonne Université, 2023.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**. Pesquisa e texto de Flávia Camargo Toni. São Paulo, 1984

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

MICHAUD, Phillipe Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História** 20, nº 39 (2000): 167–89.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



O POPULAR E O FOLCLÓRICO. Série Vejo o Brasil. Direção de Alceu Maynard Araújo. São Paulo: TV Tupi, 1946?. Arquivo Digital (10 min). Disponível em: <http://bcc.cinemateca.org.br/filmes/869196> Acesso em: 12 dez. 2024.

RIBEIRO, M. R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. **E-Compós**, [S. l.], v. 24, 2021. DOI: 10.30962/ec.2230. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2230>. Acesso em: 10 dez. 2025.

TERRUÁ PARÁ. Direção de Jorane Castro. Belém: Cabocla Filmes, 2023. Arquivo Digital (100 min).

AS MESMAS CIDADES SOB NOVOS OLHARES

THE SAME CITIES FROM NEW LOOKS

Elis Crokidakis Castro

(Doutora – UniFacha)

Luís Antônio M. Campos

(Doutor- PUC/Rio, UCP)



AS MESMAS CIDADES SOB NOVOS OLHARES¹

THE SAME CITIES FROM NEW LOOKS

Elis Crokidakis Castro² (Doutora – UniFacha)

Luís Antônio M. Campos³ (Doutor- PUC/Rio, UCP)

Resumo

Esse estudo parte dos filmes de Adirley Queirós, Kleber Mendonça e Claudio Assis para mostrar as cidades e o cinema feito a partir delas. Especialmente, os filmes escolhidos trazem em si um confronto com as formas hegemônicas de olhar e pensar a cidade e os problemas que afetam o sujeito que ali vive. Busca-se aqui descolonizar o olhar sobre a cidade e o que é filmado debruçando-se sobre uma nova forma de mostrar a realidade da cidade e o que ela provoca na subjetividade do ser humano.

Palavras-chave: Cidade; Subjetividade, Decolonização do olhar.

Abstract

This study starts from the films of Adirley Queirós, Kleber Mendonça and Claudio Assis to show the cities and the cinema made from them. Especially, the chosen films bring with them a confrontation with the hegemonic ways of looking at and thinking about the city and the problems that affect the people who live there. The aim here is to decolonize the look at the city and what is filmed by focusing on a new way of showing the reality of the city and what it causes in the subjectivity of human beings.

Keywords: City; Subjectivity, Decolonization of the gaze

Introdução

As cidades latino americanas com suas transformações, viraram espaços que ensejam as mais variadas formas de estudo, mas não só, tais cidades se tornaram lugares para a produção de artes que refletem também ali, no seu dia a dia, a vida das pessoas que ali habitam.

Nossa reflexão partirá das ideias de alguns teóricos para depois chegar à análise dos filmes de três diretores diferentes em suas cidades.

Segundo Gorelik, há uma ideia dos estudos de cultura e de outras áreas sobre um referencial de América Latina que de fato não existe, e que tal referencial ocupou um

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Cidades e Afetos: diálogos cinematográficos.

² Doutora em Literatura e pós doutora em cinema PpgCine UFF.

³ Doutor em Psicologia. Professor Puc Rio.



denso caminho desde quando as Américas viraram objeto de estudo dentro e fora de seu território entre os anos de 1950 e 1970.

Diz o autor: “como ocorre com a expressão “cultura latino-americana” e com a noção mesma de “América Latina”, a ideia de “cidade latino-americana” mostra-se de modo mais nítido quanto mais afastados estamos de qualquer referente real”. (GORELIK, p.11-133) ou seja, imagina-se uma espécie de cidade tipo, que é analisada por muitos, mas que não tem nessa qualquer suporte que seja de fato verificado na prática ou na realidade quando examinado.

O texto de Gorelik se estende explicando porque e como esse fenômeno aconteceu ao longo do tempo. Todavia a observação do autor nos remete menos às cidades brasileiras que às outras da América Latina, já que o Brasil costuma ficar ainda meio apartado do bloco assim chamado. Isso ocorre apesar de termos identidades com o toda a América do Sul e Central, e termos também elementos que se distinguem demasiadamente, a partir da língua que falamos e do tipo de colonização. Logo, os tipos de acontecimentos e os elementos culturais diversos fazem com que não possamos dizer que exista uma uniformidade nas cidades Latino Americanas. Temos cidades brasileiras como temos Argentinas, Mexicanas, Chilenas, Boliviana etc. e considerarmos todas como um ente uniforme é pura criação de um imaginário intelectual e político que se fez moda em determinado período histórico, para servir de modelo e exemplo e se comparar com outras cidades ainda do mundo subdesenvolvido, sem levar em conta suas especificidades.

Essa ideia para Gorelik começou a mudar pelos anos de 1980 quando

a “cidade latino-americana” deixou de expressar uma realidade teoricamente produtiva, e desde então sua figura encontra-se atravessada por uma ambivalência paralisante entre dois pólos opostos. Falamos de “cidade latino-americana”, por um lado, quando nos referimos de modo geral às grandes metrópoles e aos seus problemas prementes: pobreza e marginalidade, fragmentação e violência, encorticiamento dos centros históricos, urbanização descontrolada do campo, desequilíbrios regionais. (GORELIK, p.11-133)

No entanto, hoje não cabe mais usar tal expressão e talvez essa passagem tenha se dado no momento de uma necessidade de decolonizar⁴ o olhar que vinha

⁴ Entende-se por giro decolonial o movimento empreendido sobretudo por intelectuais latino-americanos enfatizando as relações e interconexões entre o projeto da Modernidade e seus efeitos coloniais. O grupo,



viciado por uma forma de ver atropelada por uma epistemologia que vinda de fora. Logo, o que se pretende ao olhar os filmes é a partir das referências locais, não eurocentradas, se for possível, pensar o espaço urbano, a paisagem, o humano, o território e subjetividade dos personagens nas cidades mostradas nos filmes.

Para tentarmos esse olhar, nas cidades dos filmes escolhidos, se faz necessário, no entanto, entender a que processo tais cidades foram submetidas em seu processo de construção. Que tipos de forças internas e externas travaram ali batalhas que remetem a tempos passados? Como aquela população que ali vive reivindicou para si aspectos próprios de sua cultura que foram naquele espaço construídas? E ainda como o presente reflete essa identidade cultural específica entre o espaço e as pessoas que o constroem e ali habitam? Nosso raciocínio tentará se pautará, quando possível, por teóricos como Aníbal Quijano que analisa a estrutura de poder na América Latina, Mignolo dentre outros do giro decolonial, mas também os que fazem parte de nossa específica formação.

As cidades

Como primeira cidade a ser observada temos a cidade do Recife que aparece em dois filmes: *Amarelo Manga* de Cláudio Assis e *Retratos Fantomas* de Kleber Mendonça Filho.

Recife é uma das cidades mais antigas do Brasil fundada logo no início da colonização em 1537. Era a Ribeira dos Arrecifes, uma praia de pescadores e ancoradouro local onde as águas dos dois rios que cortam a cidade (Beberibe e Capiberibe) encontram com o mar. Ali, a Nação Indígena Caeté, cujo território se estendia da Paraíba até o Rio São Francisco, foi dizimada pelos primeiros colonizadores portugueses, embora certos aspectos culturais tenham sobrevivido.

Rapidamente a cidade virou a principal da Capitania de Pernambuco, título que ainda sustenta mesmo depois do Brasil virar República. Sua economia no Brasil colônia e mesmo depois era baseada na Cana-de-açúcar e a cidade foi marcada por inúmeras invasões sendo a mais importante a dos Holandeses que a chamaram Mauritsstad

integrado por Walter Mignolo (2011), Enrique Dussel (1994), Ramón Grosfoguel e Santiago Castro-Gómez (2007), entre outros, aponta para os efeitos hierarquizantes do projeto civilizatório eurocentrado.

(Cidade Maurícia), em homenagem a Maurício de Nassau, no tempo das invasões holandesas.

Em meio aos rios que cortam a cidade, a arquitetura europeia foi sendo desenhada com a criação de modelos urbanos que ainda sobrevivem com pontes que cortam os rios levando para região central do espaço.

Quando Recife ganha o primeiro porto de Pernambuco, a cidade cresce e se desenvolve ainda mais com edifícios como os de Amsterdam no século XVII e de outras cidades europeias, onde o comércio se desenvolvia. O cultivo e comércio de cana-de-açúcar para exportação fez girar o dinheiro na cidade e crescer os comerciantes. Assim toda a população se caracterizava pela miscigenação entre europeus, negros que eram traficados e trabalhavam na lavoura e indígenas. Todos esses povos construíram o caldeirão cultural de múltiplas influências que se tornou a cidade e todo Estado de Pernambuco. Posteriormente, o Recife antigo palco de holandeses, portugueses e brasileiros vive mais uma reforma inspirada por Paris no seu projeto urbano feito pelo Barão Haussmann, que influenciou cidades do mundo inteiro no fim do século XIX e XX.

Ou seja, Recife é uma cidade secular com muitas influências no seu formato que consequentemente que vai ditar a maneira de ali viver e que vai diferir também nos filmes de Assis e Mendonça, embora a cidade seja uma só. Para tentarmos olhar esse espaço citadino marcado nos filmes levamos em consideração toda estrutura de poder que marca a cidade em sua trajetória, da cidade antiga, usufruída basicamente pelos colonizadores e feita para eles, até a cidade atual que luta para ser um lugar habitável conciliando o passado e o presente. Cabendo a análise de Anibal Quijano a respeito da construção da cidade e seu envolvimento com a subjetividade, diz ele: “a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”.(2005, p. 121) isto quer dizer que, a colonização tinha por fim não só chegar e levar para Europa o que se tinha de melhor aqui e que desse para auferir lucros, mas também desejava estabelecer ali tentáculos maiores que subjugasse os povos que ali viviam e outros como os negros que foram para cá trazidos. E essa subjugação foi feita pela imposição de elementos da cultura que são desde os modos de



ser e estar até todo resto que envolve a vida, inclusive a cidade. Logo, por ser um projeto muito maior visava impor ao não europeu uma consciência nova, onde eles nada seriam, seriam bárbaros sem valor, sem cultura, sem coisa alguma para poderem ser dominados. E assim foi feito. Indígenas acuados fugiam para o interior do país ou morriam e negros amordaçados e escravizados eram vistos como coisa. Essa estrutura forjada para a dominação permaneceu eternamente e ainda é vigente quando pensamos muitas das nossas formas de agir. No entanto, na contemporaneidade podemos dizer que a consciência desse processo vem sendo desvelada, através da cultura, especialmente uma cultura de resistência ao estabelecido e que olha de forma mais complexa para o que existe. Desconstruir, começar do zero é algo meio utópico, no entanto, deslocando o olhar é possível atentar para uma maneira nova de se fazer e se pensar. Evidencia-se isso no Recife especialmente na música do movimento Mangue Beach, no grupo Nação Zumbi e outros. A letra da canção “A cidade” de Chico Science e Nação Zumbi refletem essa mudança de certa forma no paradigma até então tido como imutável. Nela, a mistura de fato ocorre, e não é como a falsa ideia de democracia racial, pois que os elementos contidos na canção remetem a uma forma diferente de olhar a cultura popular e as outras mostrando as influências que interagem para o que nasce trazendo a diversidade cultural. Na letra da canção: “A cidade não para, a cidade só cresce O de cima sobe e o de baixo desce Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu” (A cidade- Canção de Chico Science e Nação Zumbi). Essa mistura é que também podemos ver no cinema de Assis e de certa forma no de Mendonça.

O filme de Assis escolhido foi a ficção *Amarelo Manga*. A cidade periférica é primeiro olhada do carro que corta as ruas ao som do rap. Acordando vemos as “lojas de comércio, o Ceasa, trabalhadores carregando coisas de trabalho, o espaço público da rua, as praças com sua poluição visual. Muitos prédios em ruínas numa alusão ao descaso e à pobreza material e da alma. E o carro que transita chega ao lugar, Hotel Texas, onde a síntese da composição espacial estaciona para o início do filme” (CASTRO& MONTEIRO,2024, p.242-255) A periferia do antigo centro e a decadência dele é o se apresenta para a inserção dos personagens que darão ação à trama.



A história dos inúmeros tipos humanos: o velho, o gay, a lésbica, a mulher, o rabecão, o padre é que viverão o lugar. Todos cidadãos à margem. As imagens são violentas ao focar a degradação, como qualquer outra periferia desassistida. Ou seja, o filme já de cara nos apresenta o oposto de uma Recife asseada para o turista ver. Prédios históricos ali são os que se encontram em ruínas como o Hotel Texas. A cidade do filme de certa forma causa repulsa em olhos adestrados no paradigma europeu, no entanto, ela quer justamente isso, confrontar com seu realismo toda uma expectativa que se construiu para o cinema. Assis filma fora do eixo, isso dizíamos quando o filme começou a ganhar prêmios. Hoje talvez esteja fora de propósito pensar no eixo construído a partir do sudeste do país, pois que com o tempo notamos uma presença maior da diversidade nas produções. Todavia, quando o filme chegou ao cenário cinematográfico talvez tenha provocado espanto como os filmes do Cinema Novo que retratavam a seca.

A estética usada em *Amarelo Manga* é puramente realista e nada deve a uma descrição de *O cortiço* de Aluísio Azevedo, somente mudando o século, agora estamos no XXI e não no XIX. Entretanto, a miserabilidade daqueles corpos ali expostos continua a mesma. Ou talvez tenha piorado depois da Pandemia. Por isso talvez ao olhar essa Recife periférica, miserável, que pode servir de mostra de qualquer outra periferia do mundo em desenvolvimento, tenhamos a sensação de que essas cidades do mundo viraram depósitos de todo o lixo que a sociedade moderna produziu, todavia não é assim quando mergulhamos a fundo na cultura desses lugares e vemos a riqueza que surge da resistência em sobreviver como humanos e não como seres animalizados como propunha o naturalismo.

Quero chamar atenção para o fato de estarmos falando de uma cidade secular que foi construída como uma imposição colonial e que desdobraremos com o filme *Retratos Fantasma*s de Kleber Mendonça. Nesse modelo de arquitetura e traçado da cidade nada se pode vislumbrar fora do padrão europeu. No entanto, a necessária adaptação desse homem ao clima local fez o com que culturalmente aquele padrão sucumbisse, não só na forma, mas também pelas adversidades do tempo. A população cresceu, os espaços não acompanharam esse crescimento e o que vemos na estrutura hoje é um centro que se diz histórico, hoje sendo revitalizado para que não se perca a



história, e uma periferia que ainda sofre com todas as mazelas da pobreza, desde o saneamento básico até educação. Mas é importante que atentemos, pois é nessa periferia que o humano de Claudio Assis será colocado, nesse espaço que é desvalorizado pela especulação imobiliária pois ele nada tem da forma bela de outrora. Ele carece de investimento e suas referências foram já perdidas para dar espaço a algo novo. E nesse novo que se distancia do padrão é que deve morar o novo olhar. Esse espaço de Assis não é o mesmo de Kleber Mendonça cujo objetivo é mostrar os fantasmas do padrão moribundo. Antes, porém, devemos falar de Brasília e Ceilândia, no filme *A cidade é uma só* de Adirley Queirós.

No filme do planalto central, mais uma vez a cidade i é o personagem de Queirós. Se em seu primeiro filme o mito da origem foi criado, aqui a discussão continua mas toma outro rumo batendo mais fortemente na questão da exclusão. Se contrapondo ao próprio título do filme, a cidade não é uma só. Pelo contrário, a cidade é segregada embora uma dependa da outra para existir. Brasília só funciona com a mão de obra vinda de Ceilândia, como já falei em outro artigo. Ceilândia nasce da primeira Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), quando foram levados para fora de Brasília todos os candangos, que após a construção da cidade nela não tiveram espaço de moradia e ficaram amontoados em favelas dentro de espaços específicos do plano piloto, que desenha a cidade. Inconformados em ter que ver a imagem da pobreza na nova cidade, em 1969 o governo local/ distrital promoveu essa campanha retirando o direito de habitar na capital de milhares de pessoas, que foram removidas por caminhões com todos os seus pertences para um terreno longe da vista de Brasília e sem qualquer condição de moradia. Foi um deslocamento falsamente voluntário, para não dizer compulsório, orquestrado por promessas de bem-estar e urbanização para limpar a Nova Cap.

O filme que mistura documentário e ficção mostra em partes separadas a vida de um morador que se candidata a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN) e uma moça que busca referências sobre a Campanha de Irradicação do passado, essa parte documental. A mulher de novo conta a história do lugar e mostra como as pessoas foram usadas, inclusive crianças que cantavam um Jingle para convencer as pessoas a se mudarem do lugar em que estavam para Ceilândia. No jingle a ideia era



dizer que a cidade era uma só sem demonstrar a imensa segregação que a transposição da favela impunha àqueles candangos.

Apesar de toda falácia que foi o processo, de toda discriminação e preconceito que aquelas pessoas sofreram e sofrem elas conseguiram, apesar de, transcender a todo processo e construir uma cultura que se difere de Brasília. A cidade cresceu e é um dos metros quadrados mais caros da Região. A população sobreviveu se adaptando e se conscientizando também. Hoje sociologicamente analisamos a identidade que se criou entre os moradores de Ceilândia com suas semelhanças de trajetória de vida e outras coisas que podem distingui-los dos outros moradores do Distrito Federal, mas vemos também que essa mudança deu força ao grupo mas não deu ainda representação, pois Ceilândia e os outros bairros que possuem as mesmas características continuam sendo olhados como depósitos de trabalhadores sem que se valorizem a sua forma de vida, cultura etc. É como o ocorre também com outras periferias do Brasil a fora, como o caso da Baixada Fluminense no Rio de Janeiro, por exemplo. Todas essas margens, no entanto, são riquíssimas em diversidade e se desenvolveram promovendo a cultura local que foge de um modelo pré-estabelecido. O que se valoriza são os elementos locais que tentam assim fugir do paradigma que os expulsou. A história de cada um é vista assim como um elemento estruturante da cidade, o que os une e faz ser diverso.

Todavia o mais interessante no filme de Queirós é analisar o personagem DILDU, o candidato que é um trabalhador de serviços gerais em Brasília. Ele e os locais que o ajudam na campanha possuem um tom um tanto cômico e criativo revelando as necessidades e as discrepâncias entre uma campanha do povo e outras. Na campanha do povo tudo é improvisado, sem dinheiro, mas reflete o que é o povo em sua originalidade criativa, nas falas, no jingle que começa com tiros e nas reivindicações. Vemos aqui como nem tão democrática é a democracia, já que o cidadão do povo não consegue ser também um representante, porque o sistema é proibitivo para ele se candidatar seriamente com chances de eleição. Na verdade, essa é uma questão bastante polêmica mesmo com os financiamentos públicos de campanha onde a representatividade acaba sendo falha em nossa democracia. Essa é a principal questão do filme, embora a cidade e seus personagens sejam por demais ricos em seus espaços e



discursos. Queirós faz de fato um cinema popular fora da ordem de um discurso estético vigente, e já foi elogiado por vários críticos, embora os críticos nacionais ainda relutem em ver a sua originalidade. É de fato uma proposta de cinema que infringe regra intimidadora hollywoodiana e outras, com orçamento baixo, mas com muito a dizer. Não descartamos a filiação ao Neorealismo e ao Cinema Novo na esteira de suas tomadas e mesmo das questões propostas. E por essas todas colocações é que o vemos como provocador ao olhar a cidade e os personagens. Assim em Queiroz mais uma vez dentro de nossa proposta surge com um olhar que foge na busca do paradigma colonizador. Ali, através da criatividade, a população de Ceilândia se inventa enquanto cidade e enquanto povo cria seus modelos de arquitetura, de espaço e constitui sua própria cultura que vem da mistura de pessoas dos mais variados lugares do país. Por isso o Rap, na sua identidade musical é tão representativo do local, como diz o cineasta em seu primeiro filme. A conscientização desses elementos culturais genuínos em Ceilândia nos parece cada vez mais presente. Genuínos de uma mistura que em nada busca (parecer) com o que foi desenvolvido em Brasília, por exemplo.

Por fim, voltamos ao Recife com um outro tipo de abordagem da cidade feita no filme *Retratos Fantasmas* representante do Brasil no Oscar de 2024. Kleber já tinha em seus outros filmes (*Som ao Redor*, *Bacurau*, *Aquarius*) de ficção tratado de questões da cidade, mostrando pela ficção como ela é as vezes mais realista que o documentário. Entretanto, *Retratos Fantasmas* é um documentário que faz duas coisas principais, a primeira declara o amor do cineasta pela cidade do Recife e a segunda faz um mapa afetivo da cidade através de seus cinemas antigos sua história e crescimento dos bairros. Ambas as coisas abrigam um tom de historiador e mesmo sem dizer que tem um método historiográfico ali desenvolvido, o cineasta toma como base o método de sua mãe historiadora e que achamos ser tributária de Walter Benjamin ao buscar uma história oral, a contrapelo, onde se vai ao escovar as diferentes camadas da história buscar aquilo que está mais no fundo. E o que está nesse fundo pode ser o que tenha vindo nesse retrato de fantasmas. Creio que os fantasmas, que são muitos, são a memória da cidade. Memória que habita o cineasta que ali viveu. Kleber faz então nas duas partes a sua própria cartografia, que sai do apartamento em que viveu com a mãe e irmãos no bairro de Setúbal até o Recife Velho e seus cinemas decaídos. Perpassa



acontecimentos, traz imagens de outros filmes seus e de outros cineastas, como Claudio Assis, lembra pessoas, remexe um baú lotado de coisas e vai dali tecendo seu fio. Com drones e fotografias que contam história o cineasta traça seu mapa afetivo sujeito a emoções e saudades. O que se fala é do “tempo que altera os lugares”. Muitos permanecem ou desaparecem, mas na memória eles não se apagam. Daí a força da oralidade que conta o que ali houve para avivar a memória e trazer luz e novos significados ao que se tinha guardado. Assim ele faz no bairro em que morava e assim será quando começa a percorrer o fio narrativo de cada prédio de cinema, muitos viraram igrejas, outras lojas e Kleber os traz oralmente e por fotos com as histórias para além da história oficial. Como a do Cinema UFA feito para expandir a propaganda Nazista no Brasil, projetado por um arquiteto Judeu. Também ouvimos a voz dos personagens esquecidos e escondidos como o Alexandre Moura, o senhor que manuseava a máquina com os rolos de filme, o verdadeiro exibidor, e o camelô que vendia as fotos que eram jogadas no lixo. Certas horas o filme ganha certo ar de terror quando o trajeto é dentro de lugares vazios e destruídos que se juntam aos outros fantasmas, daí o nome ser bem apropriado, o que se fecha com a brincadeira do cineasta com o personagem no Uber, o motorista que se diz sumir e voltar.

Assim o filme ganha elementos diversos de um discurso sentimental que é o já avisado com a música que declara a paixão pela cidade, cantada por Sidney Magal. Além de outros aspectos que são ali trazidos. Sem dúvida, que é um belo filme que se descobre após a primeira mirada. E que com um foco memorialista tenta dar conta dessa cidade por sua relação de afeto. Sem dúvida, um olhar bem diferente que foge da norma, da impessoalidade da indústria e como os outros dois filmes esse talvez se torne ainda melhor com o passar do tempo, este que muda os lugares e que deixa pistas para nós vicejarmos novas leituras.

Conclusão

Logo, pelos três filmes que apresentamos buscamos encontrar neles elementos que denotem uma transformação do olhar de seus cineastas, que não estão mais preocupados em dar conta de um padrão pré-constituído de cinema, mas pelo contrário, querem se libertar desse padrão para mostrar a sua originalidade e os elementos que já



perderam aquele referencial do colonizador. Querem esses cineastas com seus filmes deixar pulsar uma cultura que nasce da deglutição Oswaldiana na sua antropofagia. Algo novo, diverso onde as bases já se perderam sem pena. Assim, partir da tecnologia que temos agora, além de tomadas de ângulos diversos, podemos mostrar também as novas possibilidades de construção na mistura de estilos, de gêneros de olhares com tramas variadas o que traz beleza e conhecimento para arte cinematográfica que não precisa ficar mais condicionada ao olhar que tinha antes, mas que pode ultrapassá-lo e beber em novas fontes com um potencial muito maior que falará sim sobre as mesmas cidades, mas propondo novos olhares.

Referências

BENJAMIM, Walter. (2006). *Passagens*. W Bogle e O. Matos. (Org.). (C. P. B. Mourão e I. Aron, Trad.). São Paulo: UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

BENJAMIN, Walter. (1997). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense.

CASTRO, E.C. & MONTEIRO, E. "O cinema e seus territórios: cidades e corpos" In: *A Barca*, v. 1, n. 2, 24 jan. 2024. <https://periodicos.uff.br/abarca/article/view/58373>

CURVELO, Alexandra. (2003) "O Poder dos Mapas". In: *O Olhar do Viajante. Nos Navegadores aos Exploradores*. Coimbra: Almedina.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2014) *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

GORELIK, Adrian. "Produção da "cidade latino-americana"", In: *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1 pp. 111-133.

MIGNOLO, Walter D. "Colonialidade o lado mais escuro da modernidade" In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - VOL. 32 N° 94, 2017 <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina" In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

EL PAPEL DE LA MÁSCARA EN LA PELÍCULA DE FRANÇOIS REICHENBACH ¿NO OYES LADRAR A LOS PERROS? (MÉXICO, 1975)

THE ROLE OF THE MASK IN FRANÇOIS REICHENBACH'S FILM ¿NO OYES LADRAR A LOS PERROS? (MÉXICO, 1975)

Fernanda Covarrubias Memije
(Egresada – ENES MORELIA, UNAM)





**EL PAPEL DE LA MÁSCARA EN LA PELÍCULA DE FRANÇOIS
REICHENBACH *¿NO OYES LADRAR A LOS PERROS?*
(MÉXICO, 1975)¹**

**THE ROLE OF THE MASK IN FRANÇOIS REICHENBACH'S FILM *¿NO OYES
LADRAR A LOS PERROS?* (MÉXICO, 1975)**

Fernanda Covarrubias Memije² (Egresada – ENES MORELIA, UNAM)

Resumen

La presente investigación abordará la película de 1975 “¿No oyes ladrar a los perros?” del director François Reichenbach. Con un argumento recuperado del cuento homónimo de Juan Rulfo, el filme propuesto será revisado por medio de un análisis filmico descriptivo de los elementos formales y simbólicos dentro de la película que puedan referir a la discusión identitaria, privilegiando el papel de la máscara como elemento principal en la problematización de la noción de multiplicidad presente en la identidad mexicana.

Palabras clave: identidad mexicana; máscara; análisis filmico; cine-literatura.

Abstract

The present research will address the 1975 film “¿No oyes ladrar a los perros?” directed by François Reichenbach. With a plot recovered from the homonymous story written by Juan Rulfo, the proposed film will be reviewed by analyzing the formal and symbolic elements in the film that may refer to the identitarian discussion, privileging the role of the mask as the main element within the problematization of the notion of multiplicity present in Mexican identity.

Keywords: mexican identity; mask; film analysis; film-literature.

Estrenada en México en 1975, la película *¿No oyes ladrar a los perros?* dirigida por el cineasta francés François Reichenbach, se ubica dentro de un lugar privilegiado para abordar el proceso de construcción identitaria en México inscrito dentro de un momento histórico de grandes transformaciones culturales. La década de los setenta fue un período de grandes cambios en el modelo industrial del cine mexicano, que a la par de los desafíos que enfrentaba el país en el terreno político, social y cultural, modificó gran parte de la producción cinematográfica realizada en dicho período (Rodríguez, 2023). Motivo de ello, el cine realizado durante los años setenta, presenta una serie de características particulares que las convierten en un corpus filmico de gran interés para

¹ Trabajo presentado en el X COCAAL, realizado del 5 al 8 de noviembre de 2024, como parte de la sesión 41: IMAGINARIOS LATINO-AMERICANOS.

² Egresada de la licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, campus ENES Morelia.



abordar las relaciones entre el cine y la literatura. Partiendo de ello, el trabajo aquí planteado pretende realizar un análisis fílmico descriptivo de los elementos formales y simbólicos presentes en la película que puedan referir a la discusión identitaria, por medio del análisis de los recursos formales, artísticos y expresivos del cine; privilegiando el papel de la máscara como elemento principal dentro de la problematización de las nociones de multiplicidad y mutabilidad presentes en la identidad.

El interés por retratar las transformaciones culturales, la configuración de la ciudad como un espacio de conflicto moderno y la conformación de imaginarios nacionalistas a partir del cine, son algunos de los elementos que ubican a la película dentro de un lugar privilegiado para abordar la construcción identitaria a partir de la mirada extranjera del director. Del mismo modo, la participación de destacados colaboradores nacionales, entre ellos la figura de Carlos Fuentes, afamado escritor y también guionista de la película, proveen de una perspectiva que integra de igual forma la mirada nacional.

Con un argumento adaptado del cuento homónimo de Juan Rulfo, la cinta se inscribe dentro de los proyectos cinematográficos realizados en territorio mexicano a lo largo de las múltiples estancias del director durante la segunda mitad del siglo XX.

El trabajo de Rulfo en el cine, ampliamente estudiado por muchos especialistas en el campo, como Douglas J. Weatherford, ha estado orientado en gran parte a documentar sus aportaciones dentro de las distintas facetas que suelen pasar por el guión, exploración de locaciones, asesoramiento histórico hasta incluso llegar a la actuación (Weatherford, 2021, p.20).

Sin embargo, una de las cuestiones por las que Rulfo fue mayormente conocido en el ámbito del cine fue precisamente la adaptación de sus obras y textos. Trabajos literarios inéditos como los realizados para la película de Rubén Gámez *La fórmula secreta* (1964), la contribución directa en el desarrollo de guiones como en el caso de la adaptación de su novela *El gallo de oro* (1964) o el argumento realizado para *El despojo* (1960); aunado a la gran cantidad de proyectos que se produjeron con base en su obra literaria, posicionaron el nombre de Juan Rulfo como uno de las figuras más importantes dentro del universo de las adaptaciones literarias en el cine en México, sobre todo en su época de mayor actividad, alrededor de la década de los sesenta

(Weatherford, 2021). Partiendo de este antecedente, la película aquí presentada forma parte, sin duda alguna, de un fenómeno de la industria cinematográfica que le es mucho más amplio.

El auge de las adaptaciones de clásicos de la literatura latinoamericana y el impulso dado a la nueva literatura y a sus creadores no es un fenómeno que le sea exclusivo al caso de la película que pretendo analizar en el presente trabajo. Sin embargo, las condiciones de producción y las decisiones en el plano formal y narrativo que conforman la película presentan aspectos únicos que vale la pena explorar como un caso particular que difiere de las otras muchas adaptaciones que existen de la literatura rulfiana.

Del cuento a la pantalla

Al resaltar las cualidades particulares que hacen de la película *¿No oyes ladrar a los perros?* una adaptación peculiar dentro del cuerpo filmico de las historias de Rulfo llevadas al cine, se suele destacar en primer lugar una modificación del argumento originalmente propuesto en la narración rulfiana. El cuento, publicado por primera vez en 1953 dentro del libro compilatorio *El llano en llamas*, presenta la historia de un padre anciano que lleva a su hijo en la espalda en busca de un médico que pueda atender sus heridas, en el contexto rural mexicano. Mientras recorre el oscuro camino, el padre le pregunta constantemente a su debilitado hijo Ignacio si ha logrado escuchar a los perros, buscando en ello una señal que le afirme que están cerca de un pueblo y por lo tanto, cerca de salvar la vida del joven (Rulfo, 2022, p.133-138).

La exploración de temáticas que se dejan ver en las pocas líneas que conforman el cuento, como el sacrificio, el amor del padre, el perdón, e incluso la muerte, exponen un universo narrativo complejo en donde la relación de los personajes y la conversación entablada entre ellos (que termina derivando en un monólogo del padre debido a la imposibilidad de su hijo de contestarle) se convierte en el eje central que mueve a la historia. No obstante, al momento de querer trasladar el relato al medio filmico, el argumento encuentra algunas dificultades.

Debido a lo corta que resulta la narración y al estilo particular que empleó Rulfo en la escritura de este cuento, se dejan implícitos muchos de los detalles y situaciones que



podrían trasladarse a una película como elementos referenciales o contextuales. Como propone William H. Katra en su revisión de la obra, el cuento tiene una estructura enfocada en captar el movimiento y los diálogos de los personajes, además de que se carece de una voz narrativa omnisciente que pueda orientar al lector en las motivaciones, sentimientos o intenciones tanto del padre como del hijo, cuestión que deja un cierto margen para que el lector pueda realizar un ejercicio interpretativo de aquellos elementos que no son abordados directamente en la narración (Katra, 1988, p. 38), por lo que al querer llevar la historia al cine, era posible adaptar el cuento a un guion que pudiera tomarse algunas libertades.

Añadido a ello, otro factor importante a considerar es la diferencia en la temporalidad en la que se escribió-publicó el cuento y el momento en el que se propuso el proyecto de realizar una película con base en la narración. México en la década de los cincuenta se encontraba en un momento cultural, político y social muy distinto al experimentado veinte años después. En la década de los setenta, el país se encontraba inmerso en un proceso de reforma política que transformaría profundamente la realidad social y cultural de todo México, producto de la implementación de políticas como la apertura democrática y las reformas al interior del sistema de partidos políticos (Rodríguez Díaz, 2011, p. 82).

Al respecto, la película de Reichenbach, situada precisamente en los años setenta, realiza una serie de cambios y añadidos narrativos que, si bien abordan temas tratados igualmente por Rulfo en otras de sus obras, se alinean sobre todo a la exploración identitaria del mexicano en una marcada época de contrastes entre el campo y la ciudad. Asimismo, el filme incluye importantes reflexiones no inicialmente contempladas en el cuento, cómo las referentes a las implicaciones y consecuencias de los procesos de modernización que llevaron a que la noción de identidad nacional fuera transformada. Como resultado, la trama del cuento y de la película mantienen ciertos elementos comunes, sobre todo en lo referente a la figura simbólica del padre cargando al hijo, pero también tienen importantes modificaciones.

En el cuento Ignacio, el protagonista, es retratado como un hombre joven llevado en brazos por su ya anciano padre en busca de un médico, mientras que, en la película Ignacio es mostrado todavía como un niño pequeño en edad escolar, y su padre es



presentado como un adulto campesino trabajador igualmente rejuvenecido. Asimismo, la razón para buscar un médico con urgencia también es modificada; dentro de la película se da por la enfermedad en la que el pequeño Ignacio cae debilitado, en lugar de tratarse, como ocurre en el cuento, de las heridas que un Ignacio adulto recibió después de ser atrapado en un acto delictivo.

El cambio en las edades de los protagonistas y los motivos detrás de sus acciones no fueron modificaciones menores, la variación de las circunstancias que constituyen el argumento permitió trabajar de una manera más libre los elementos añadidos a la trama por parte del guion. La historia tenía la posibilidad de recibir otro tipo de temáticas siempre y cuando fueran compatibles con los personajes y el argumento ajustado, por lo que, a partir de este punto, la película se desprende de su material de origen y empieza a trabajar bajo sus propias propuestas, tanto narrativas como formales.

La película, con el guion ya adaptado a los cambios antes mencionados, da inicio con una secuencia de escenas en donde se muestra la vida del pueblo de la mano de Ignacio y su padre, los cuáles pasan su tiempo juntos trabajando como vendedores de sillas. Abundan las vistas de plazas, iglesias, comercios e incluso festividades populares. Elementos externos parecen mezclarse dentro de la vida tranquila del pueblo, como la campaña de vacunación, la muestra de obras de teatro itinerante dedicadas a las infancias, así como la inclusión de novedades tecnológicas como la cámara fotográfica, cuestiones que permiten situar el período de transformaciones ocurridas en México con la puesta en marcha del proyecto moderno de mediados de siglo, así como su llegada a las comunidades rurales (Mabire, 2003).

Bajo este régimen particular de mirada, Ignacio, el niño protagonista y Juan su padre, son mostrados como personajes integrados en su comunidad, en sus celebraciones, rituales, usos y costumbres. La manera en la que se desenvuelven en su pueblo, su forma de hablar, de comportarse e incluso su modo de vestir, abonan a la construcción de un retrato de la vida rural cotidiana en el período de tiempo en donde se desarrolla la historia. La forma en la que la película da inicio, así como las escenas posteriores en donde Juan, ya con Ignacio enfermo en brazos, visitan las demás comunidades en camino a localizar a un médico, permiten mirar el campo y sus localidades desde un punto de vista en donde el espectador puede verse integrado.



El uso de primeros planos para hacer énfasis en la mirada y gestualidad de sus protagonistas, así como los planos generales usados para retratar la emblemática figura del padre cargando a su hijo en su espalda en los distintos paisajes rurales que se encuentran en su largo trayecto, son imágenes efectivas en comunicar y trasladar los motivos literarios que el propio Juan Rulfo trabaja dentro de su obra. Hasta este momento, la trama de la película y el cuento, salvo por las dos grandes modificaciones realizadas a sus personajes, siguen una misma línea argumentativa. Sin embargo, pronto sobresale una escena en particular en dónde el abordaje dado por los guionistas de la película comienza a diferir de una manera más radical del texto literario.

Cerca del minuto dieciocho de la película, Ignacio y su padre, cansados de su largo caminar, deciden hacer una breve pausa después de haber pasado por algunas pequeñas poblaciones con poco éxito. Juan, el padre de Ignacio, comienza a hablar de la importancia de los sueños y del papel tan fundamental que tienen entre los sabios de su comunidad. Aparece por primera vez la figura de la máscara, a manera de pequeños puntos de luz en tonos rojos, azules y amarillos flotando sobre la pantalla oscurecida, como una figura que muestra su forma por solo unos breves segundos.

El interés en representar lo onírico y el papel fundamental de los elementos simbólicos dentro de la cinta toma aún más relevancia mediante el ejercicio imaginativo que realiza el padre de Ignacio mientras reanudan su travesía. Juan comienza a relatarle a su pequeño hijo una narración en donde una versión adulta de Ignacio tiene una historia de cortejo con una muchacha del pueblo llamada Jacinta. Con breves pausas en donde se regresa por momentos a la imagen del niño Ignacio y su padre caminando, Juan cuenta detalladamente toda una historia en donde Ignacio mayor conoce y se compromete con Jacinta, se habla de visitas familiares y de tradiciones propias de su comunidad, como la celebración de la pedida de mano.

Ignacio se muestra interesado en la historia de su padre y en las reflexiones que realiza en el camino acerca de la justicia, el liderazgo y sobre todo de la historia que relata de aquellos tiempos en los cuáles los perros podían hablar. Los relatos de Juan, en conjunto con las escenas de rituales, fiestas populares e incluso la escena en particular donde Ignacio tiene un sueño sobre hombres con sombreros y máscaras de animales que hacen una especie de danza ritual, aportan a la película una dimensión simbólica que abre la



posibilidad de tener discusiones sobre temas culturales, sociales, políticos y sobre todo identitarios, los cuáles se verán ampliados aún más en la segunda parte de la película en donde se muestra una tercera línea argumental.

Posterior a la historia que Juan le relató a Ignacio sobre su compromiso con Jacinta, comienza un segundo ejercicio narrativo-imaginario, en donde se nos muestra una versión igualmente adulta de Ignacio, pero esta vez en la Ciudad de México. En ese segundo relato de proyección hacia el futuro de Ignacio su personaje se encuentra en una posición mucho más desventajosa. Lejos de su pueblo y con pocos recursos económicos Ignacio llega a la ciudad en busca de trabajo y nuevas oportunidades, en donde pronto se encuentra con la difícil situación que viven las personas provenientes de comunidades rurales.

Del campo a la ciudad

La trama de Ignacio en la ciudad es mucho más larga y compleja que la desarrollada en el relato de Juan sobre Jacinta, por lo que, en términos narrativos ocupa un gran espacio dentro de la película, motivo por el que se vuelve prácticamente la historia principal en la segunda parte de esta, con sólo algunas escenas de la versión infantil de Ignacio siendo cargado por su papá que se muestran de vez en cuando. Situación que además de servir en términos prácticos y narrativos como una ampliación del argumento, funge también como la línea argumentativa que hila gran parte de las reflexiones políticas y culturales de la película.

Las experiencias de Ignacio en la ciudad fueron muy diversas, desde su trabajo en un taller de artesanías, sus paseos por las calles, su acercamiento a oficios como el de redactor de cartas, y sobre todo su fortuito encuentro con, el que será su futuro amigo, José, que lo llevará a conocer experiencias ciudadinas que le habían sido desconocidas hasta el momento, como la visita al mercado y la vida nocturna de los cabarés. Sin embargo, más allá de las secuencias en donde se muestra un breve montaje de escenas de la ciudad, en donde se incluyen tomas de la milicia, muñecos, escenas con vistas nocturnas de la urbe, niños jugando, el culto a santos católicos, la celebración de la tauromaquia, trabajadores de distintos oficios, entre otras muchas otras cuestiones; lo que más destaca en cada momento de la historia de Ignacio en la Ciudad de México es



el juego de contrastes entre el ambiente rural y el urbano realizado tanto de manera formal como discursiva.

La exploración del fenómeno migratorio hacia los centros urbanos fue uno de los temas centrales dentro de la construcción del guion, en gran medida por el proceso de crecimiento que habían tenido las ciudades justo en el período en el que el argumento de la película se estaba redactando. Tal y como lo expone Erwin Rodríguez Díaz con respecto a cómo era México en la década de los setenta:

Los nuevos rasgos del país se relacionaban con el tránsito de una sociedad predominantemente rural, con todas sus implicaciones, a una comunidad con formas más urbanas y nuevas presencias en el plano económico. También, con un cambio en el orden social debido al crecimiento cada vez más apresurado de las clases medias y la conformación de un conjunto cultural moderno, aun cuando la modernidad fuera desigual o limitada a determinados espacios en la vida de los mexicanos (Rodríguez Díaz, 2011, p. 82).

El interés por la Ciudad de México, sus dinámicas, su crecimiento y sobre todo sus procesos de hibridación cultural experimentados durante el período de modernización, que vio su auge en la segunda mitad del siglo XX, son algunos de los temas compartidos por varias de las grandes figuras que colaboraron en la producción de la película aquí revisada. El trabajo de Reichenbach en obras como *México, México* (1968), en donde igualmente colaboró con el escritor Carlos Fuentes, así como la propia obra literaria de este último, son una clara evidencia del gran interés que tenían en hablar sobre las dinámicas culturales e identitarias presentes en la burbujeante escena citadina de la época; de ahí que resulte probable que al trabajar juntos en la creación de la película *¿No oyes ladrar a los perros?* vieran en ella la oportunidad de retomar la pregunta por la identidad y hacerla un elemento central de la cinta.

La exploración que surge de plantearse el concepto de identidad como una categoría múltiple y compleja es abordada en la película como un punto de partida para tratar situaciones diversas en donde la sociedad mexicana moderna de los años setenta fuera representada en su diversidad. En el caso concreto de nuestro protagonista Ignacio y su encuentro con la Ciudad de México, tal cual es narrado por su padre en su ejercicio



imaginativo, sus recorridos en la urbe y su búsqueda por encontrar su lugar en la misma, lo llevó a relacionarse con personas, ambientes, costumbres, actividades, trabajos, que anteriormente desconocía, ilustrando así el complejo entramado que integran los habitantes de la ciudad en sus interacciones con el espacio y la cultura que construyen al unir lo diverso para crear un conjunto en donde prima la pluralidad. Tal como lo resalta Georgina García Gutiérrez al hablar sobre como Carlos Fuentes retrata a la ciudad en su novela *La región más transparente*: “La Ciudad de México es el punto de reunión, en el que convergen mexicanos desde todas las partes del país, el lugar en que se cruzan destinos y se decide la historia” (García Gutiérrez, 2021, p. 23).

La ciudad vista como un sitio de encuentro ha sido una parte fundamental en la construcción identitaria en el México moderno, en gran parte por los fenómenos migratorios que han enriquecido a los centros urbanos a lo largo de varias décadas, así como por todos los procesos internos atravesados por la ciudad como parte de una construcción moderna en donde la incorporación de identidades anteriormente apartadas geográfica e históricamente ha generado la diversidad dentro de las urbes. Motivo de ello, al hablar sobre identidad, resulta muchas veces reduccionista configurarla en términos de carácter uniformizado y totalizante.

Los distintos rostros de México

Debido a su naturaleza múltiple y sobre todo adaptable en sus prácticas rituales, costumbristas y populares, la inclusión de la máscara en el filme se da en múltiples momentos, como lo son la representación de celebraciones religiosas cerca del final de la película, como parte de las fiestas patronales, e incluso en su papel más simbólico, como ocurre en los planos oníricos visitados por Ignacio, el protagonista de la cinta. De este modo, se establece desde muy pronto en el filme que la máscara tendrá un papel relevante como pieza clave en el proceso de consolidación de la identidad mexicana que se pone en cuestión en la cinta.

Asimismo, además de tener una presencia físico-material en la película, también funciona como un elemento simbólico narrativo fundamental para unir las distintas narrativas que se nos presentan del personaje de Ignacio, las cuáles operan en varios



niveles. Por un lado, está la línea narrativa principal que da inicio al filme, en donde Ignacio se encuentra enfermo en brazos de su padre en busca de un médico; mientras que, por el otro lado, se tienen dos versiones adultas imaginadas y narradas por el padre, en donde Ignacio se encuentra en circunstancias completamente opuestas. En una versión de estos dos futuros posibles, un Ignacio adulto vive un romance en su pueblo de origen, mientras que en otra Ignacio se enfrenta a la ciudad y al corazón roto que deriva del rechazo amoroso por parte de la hermana de su amigo José.

Dichas historias, aparentemente aisladas en su propio contexto narrativo, presentan a la máscara como un hilo conductor simbólico que permite ver más allá de la propia narración textual o visual trabajada en el filme. Del mismo modo, las tres narrativas están interconectadas por la inminente presencia de la muerte. Desde el inicio de la película, al niño Ignacio le toca presenciar un acto fúnebre de un infante fallecido, al mismo tiempo que durante el largo recorrido junto a su padre el propio paisaje le impedía olvidar la omnipresencia de la muerte. Cementerios, cruces de madera, e incluso procesiones, fueron vistas a lo largo de todo su viaje como recordatorios constantes de lo que no se puede huir. Del mismo modo, en la versión adulta del Ignacio que se queda a vivir en su pueblo, las distintas representaciones de la religión católica a manera de crucifijos, altares y ceremonias parecen cumplir esa misma intención.

De manera similar, en la versión adulta de Ignacio que viaja a la Ciudad de México, el papel de la muerte y el simbolismo de la máscara es aún más incisivo. Las constantes apariciones de los hombres enmascarados vestidos de esqueletos, o las múltiples representaciones de la crucifixión de Cristo, aunado al hecho de la escena cerca del final, en donde se aprecia una representación del viacrucis mediante el despliegue de máscaras de diversas hechuras y materiales, parecen ser muestras mucho más activas y explícitas del papel dominante y de acecho que ejerce la muerte sobre el personaje de Ignacio. Tal parece ser que nuestro protagonista en sus distintas variantes argumentales siempre estuvo destinado al mismo final, la muerte con sus múltiples rostros siempre estuvo demasiado próxima, esperando cualquier oportunidad para llevárselo con ella.

De esta manera se puede decir que la máscara es presentada como un elemento engañoso, por un lado, su papel dentro de la configuración identitaria permite visualizar la multiplicidad de imaginarios culturales presentes en el territorio mexicano. Su uso en



festividades populares, ceremonias religiosas, danzas y rituales, la colocan como un elemento crucial para la expresión de la diversidad; mientras que, por otro lado, es empleada también como un recurso simbólico que refiere a los múltiples rostros que encubren, a la vez que identifican, al concepto oculto y universal, presente tanto en la película como en la vida misma: la muerte.

Hablar de la máscara en su relación a la identidad lleva inevitablemente a una reflexión sobre la larga tradición literaria de la denominada *Filosofía de lo mexicano*, en donde, escritores y grandes personalidades de la intelectualidad como Leopoldo Zea, Alfonso Reyes, Octavio Paz, y el mismo Carlos Fuentes se han dado a la tarea de explorar cómo se construye y sobre qué se edifica la identidad nacional (García Gutiérrez, 2021, p. 31-36). Con distintos enfoques, que van desde lo histórico, lecturas críticas de obras fundacionales, usos del lenguaje, comentarios sobre procesos transculturales, propuestas sobre tipologías de lo mexicano y un marcado interés en la época moderna por retratar las clases sociales; la tradición de reflexionar sobre el “verdadero rostro” de México parece encontrar un punto interesante de enunciación y problematización en el artefacto de la máscara.

Textos como el propuesto por Iulia Bobăilă en donde aborda el uso de metáforas en la obra ensayística y poética de Octavio Paz, ampliamente conocido por abordar el tema de la máscara en relación con la identidad en su conocido ensayo *El laberinto de la soledad* (1950), retoma la noción de multiplicidad y diversidad identitaria inherente al uso de la máscara, citando a María Noel Lapoujade:

El hombre se va moldeando como humano en un movimiento más complejo, de desocultamiento, del que tomamos como signo al espejo, y de ocultamiento, de ingenuidad y simulación, actitud del «como si» (no necesariamente peyorativa). Este ocultamiento puede expresarse en la metáfora de la máscara. [...] La máscara expresa la pluralidad oculta en la identidad (Noel Lapoujade, 1994, p. 411).

Bajo esta perspectiva, la inclusión de la máscara en la película cumple con dos propósitos fundamentales. El primero, radica en su función de amalgama narrativa, en donde mediante su despliegue dentro de la cinta se vinculan las distintas narrativas que



se entretejen mediante el recurso de los futuros posibles; puesto en otras palabras, la historia del niño Ignacio y los dos ejercicios imaginarios que le relataba su padre sobre los potenciales futuros del niño, tienen en la máscara y sus usos simbólicos, sobre todo el relacionado a la muerte, su punto de encuentro.

Por otro lado, la máscara es también empleada a lo largo de la película como un artefacto que cataliza las discusiones identitarias presentes en lo referente al carácter diverso de la identidad en el contexto mexicano. Su uso material y simbólico mostrado en el filme a través de la exposición de máscaras de amplios usos, colores, tamaños, formas, tradiciones rituales y ceremonias antiguas y modernas, pone sobre la mesa la condición múltiple de la identidad, no existe un único “rostro de lo mexicano”, de tal forma que solo puede existir y ser representado en su naturaleza plural.

Consideraciones finales

La máscara, su interpretación identitaria y su uso como recurso simbólico es probablemente uno de los puntos en donde más confluyen los intereses del director de la película François Reichenbach y el escritor, y guionista de la misma, Carlos Fuentes. La multiplicidad latente en la identidad mexicana y la configuración de un despliegue diverso de la misma, enriquecida en el intercambio de culturales ve precisamente en la máscara un artefacto que puede ser explorado como una analogía que incluya la complejidad dentro de la constitución de las identidades nacionales en la época moderna.

Del mismo modo, la máscara es también el dispositivo que activa las relaciones entre lo material y lo simbólico, como sucede reiteradas veces en la cinta cuando se aborda el tema de la muerte. Logrando así constituirla como un artefacto plural, colectivo, diverso, enriquecido por la propia cultura y los procesos modernos que la transforman, tal y como cómo resulta ser la propia identidad mexicana. El reconocimiento de la existencia de una identidad múltiple, configurada en la colectividad parece encontrar su perfecta manifestación en un artefacto de naturaleza ya mutable, retratada constantemente en la cinta a medio camino entre la tradición popular y la masificación productiva moderna, logrando así complejizar aún más la propia época en la que se desarrolla la película.



De este modo, el filme *¿No oyes ladrar a los perros?* (François Reichenbach, 1975) puede ser leído como un punto de encuentro en donde las ideas y temas de la nueva literatura latinoamericana entran en el territorio de conflicto de las cambiantes dinámicas socioculturales de la década de los setenta, mientras hacen uso del lenguaje simbólico que comparte la literatura con el cine.

Referencias

BOBĂILĂ, Iulia. Metáforas de la identidad en la poesía de Octavio Paz. En *Ponencias del Coloquio Internacional Comunicación y cultura en la Europa románica*, (Tercera edición / 3-4 de octubre de 2014), Timișoara: Universitatea de Vest din Timișoara, 2015. p. 600-607. Disponible en: <https://ciccre.uvt.ro/ro/qaestiones-romanicae/qaestiones-romanicae-iii>. Accedido el 23 marzo 2025.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Introducción. En Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid: Cátedra 2021. p. 9-84.

KATRA, William H. "No oyes ladrar a los perros": la excepcionalidad y el fracaso. *Texto Crítico*, julio-diciembre, no. 39, 1988. p. 37-50.

MABIRE, Bernardo. *Políticas Culturales y Educativas Del Estado Mexicano de 1970 a 1997*. 1st ed. Vol. 139. Ciudad de México: El Colegio de México, 2003. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn08ch>.

NOEL LAPOUJADE, María. La identidad del yo. En *Más allá del litoral*. Ciudad de México: Editorial de la Universidad Autónoma de México, 1994.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

RODRIGUEZ DIAZ, Erwin. Por la voluntad o por la fuerza: El escenario para la apertura democrática y la reforma política. Echeverría y López Portillo. *Estudios políticos (Méx.)*, Ciudad de México, n. 22, 2011. p. 81-106, abril. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162011000100006&lng=es&nrm=iso>. Accedido el 23 marzo 2025.

RODRÍGUEZ, Israel R. *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*. Barcelona: Editorial RM, 2022.

WEATHERFORD, Douglas. *Juan Rulfo en el cine: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. Barcelona: Editorial RM, 2021.

AS GAROTAS MÁGICAS PARAENSES: O HIBRIDISMO CULTURAL NO ESTILO DA SÉRIE “ICAMIABAS NA CIDADE AMAZÔNIA”

THE MAGICAL GIRLS OF PARÁ: CULTURAL HYBRIDISM IN THE STYLE OF THE SERIES “ICAMIABAS NA CIDADE AMAZÔNIA”

Gustavo de Melo França
(UFBA)



AS GAROTAS MÁGICAS PARAENSES: O HIBRIDISMO CULTURAL NO ESTILO DA SÉRIE “ICAMIABAS NA CIDADE AMAZÔNIA”¹

THE MAGICAL GIRLS OF PARÁ: CULTURAL HYBRIDISM IN THE STYLE OF THE SERIES “ICAMIABAS NA CIDADE AMAZÔNIA”

Gustavo de Melo França² (UFBA)

Resumo

Este trabalho apresenta uma análise dos processos de hibridismos culturais presentes no estilo da animação seriada paraense "Icamiabas na Cidade Amazônia" (2017). A pesquisa encontra fundamento central nos estudos de Néstor García Canclini (2019) sobre o hibridismo cultural e suas considerações a respeito da capacidade de combinação, reprodução e renovação da cultura. Sob esse prisma, e a partir da articulação com conceitos presentes nos estudos de Pierre Bourdieu (1996) e David Bordwell (2008), buscamos demonstrar como elementos do subgênero japonês de garotas mágicas (*Mahou Shoujo*) foram incorporados no estilo de uma produção do campo da animação brasileira.

Palavras-chave: Hibridismo Cultural; Animação brasileira; Garotas mágicas; Estilo; Campo da animação.

Abstract

This paper presents an analysis of the processes of cultural hybridism present in the style of the Pará animated series "Icamiabas na Cidade Amazônia" (2017). The research is centrally based on the studies of Néstor García Canclini (2019) on cultural hybridism and his considerations regarding the capacity for combination, reproduction, and renewal of culture. From this perspective, and based on the articulation with concepts present in the studies of Pierre Bourdieu (1996) and David Bordwell (2008), we seek to demonstrate how elements of the Japanese subgenre of magical girls (*Mahou Shoujo*) were incorporated into the style of a production in the field of Brazilian animation.

Keywords: Cultural Hybridism; Brazilian Animation; Magical Girls; Style; Animation Field.

1. Introdução

No Brasil, até recentemente, as animações exibidas na televisão eram predominantemente estrangeiras, fazendo com que as crianças brasileiras tivessem contato desde cedo com produções, em sua maioria, dos Estados Unidos. Esse cenário já estava presente desde os primórdios da televisão brasileira³. Por décadas, as animações seriadas estrangeiras dominaram o mercado brasileiro, enquanto a produção nacional de animação se concentrava principalmente no setor publicitário. Esse segmento não apenas sustentava a indústria, mas também servia como principal fonte de renda para muitos animadores, que paralelamente desenvolviam produções autorais independentes (NESTERIUK, 2011).

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 46: Vozes em transformação: mulheres, coletivos e hibridismos culturais.

² Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Sergipe. Bacharel em Design Gráfico pela Universidade Federal de Sergipe.

³ Um dia após a inauguração da TV Tupi, a primeira emissora do país, em 19 de setembro de 1950, foi ao ar um episódio da animação norte-americana Pica-Pau (*Woody Woodpecker*) (NESTERIUK, 2011).



A partir da década de 1990, as animações japonesas começaram a ser transmitidas com uma maior frequência nos canais de televisão aberta e por assinatura no Brasil, demonstrando a partir dessas exibições, uma alternativa ao já tradicional conteúdo vindo dos Estados Unidos, tanto na maneira de configuração, quanto nas abordagens temáticas. A animação japonesa já era exibida na televisão brasileira desde o final da década de 1960, trazida por intermédio de distribuidoras norte-americanas como uma alternativa barata para preencher a grade de programação de canais de alcance limitado⁴ (MONTE, 2010). A popularidade do anime cresceu significativamente a partir da década de 1990, especialmente com a exibição de “Os Cavaleiros do Zodíaco” na Rede Manchete no horário noturno. Essa disseminação do anime no Brasil foi favorecida pela presença da maior comunidade de descendentes de japoneses fora do Japão.

Antes mesmo dessa popularização, diversas animações japonesas já circulavam de forma alternativa no país, trazidas principalmente por imigrantes. O envio de material televisivo gravado em fitas do Japão para o Brasil era uma prática comum, servindo, junto aos mangás, como um meio de manter o contato dos imigrantes e seus descendentes com a cultura japonesa da época. Na década de 1980, já era possível notar a influência dos desenhos animados japoneses no trabalho de desenhistas nipo-brasileiros (LUYTEN, 2012). A partir do final da década de 1990, surgiu no Brasil uma comunidade de fãs dedicada ao anime, atraída pela diversidade de produções voltadas para diferentes públicos, desde crianças até adultos, tanto do público masculino quanto feminino. Atualmente, o Brasil está entre os maiores consumidores de animação japonesa no mundo, ficando atrás apenas de Japão, China, Estados Unidos e Índia⁵.

Nesse contexto de ampla presença em cenário global, características da animação japonesa entraram no léxico internacional (CRAIG, 2000). Sua crescente influência e sucesso introduziram um conjunto de novas possibilidades narrativas e estilísticas, que hoje integram o repertório de profissionais da animação ao redor do mundo. No Brasil, essa influência se reflete não apenas no mercado interno, mas também na atuação de animadores brasileiros que trabalham diretamente para a indústria japonesa⁶.

⁴ De acordo com Sandra Monte (2011), Eightman (1963) foi o primeiro anime exibido sozinho, sem fazer parte de um bloco específico, na televisão brasileira, sendo exibido pela primeira vez em 24 de setembro de 1968, às 18h, na Globo.

⁵ Como pode ser visto em mais detalhes na seguinte matéria:

<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2024/05/07/brasil-e-3o-mercado-de-animes-fora-do-japao-e-da-china-por-que-eles-sao-mais-populares-do-que-nunca.ghtml>

⁶ Como é o caso do animador brasileiro Rodrigo Veras.

Paralelamente ao aumento da popularidade da animação japonesa no Brasil, o mercado de animação nacional vivenciou, no início do século XXI, um crescimento sem precedentes. Esse avanço foi impulsionado por leis e políticas de incentivo à produção nacional, a partir do aumento do número de editais voltados para esse setor.

A criação da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) em 2003, o lançamento do Programa Nacional de Fomento à Animação Brasileira em 2008 e a aprovação da Lei da TV Paga em 2011 contribuíram significativamente para esse cenário. Como resultado, o número de estreias de animações brasileiras na televisão cresceu de forma expressiva, passando de apenas duas em 2017 para quarenta e quatro em 2018 (CAMARGO, 2018).

Nesse contexto de expansão da produção local, simultaneamente ao crescimento da popularidade da animação japonesa no Brasil ao longo das últimas três décadas, buscamos analisar através do estilo os processos de hibridismo cultural presentes na série de animação paraense “Icamiabas na Cidade Amazônia”, primeira série animada da região norte do Brasil. Consideramos que, devido à ampla difusão do anime, tanto o público quanto os criadores apresentam familiaridade com seus códigos visuais, recorrendo a esses elementos como forma de resolver desafios de produção e atrair a atenção de espectadores já acostumados a tais esquemas estilísticos.

2. O hibridismo cultural através do estilo

O campo de estudos de cinema começou a ser constituído no início década de 1960 a partir da introdução do curso de cinema nos programas universitários, sendo, portanto, um campo de estudos relativamente recente (BORDWELL, 1996; FURNISS, 2014). Em seu início, autores de diferentes áreas, como os de estudos literários, migraram para os estudos de cinema, em muitos casos sem rever por completo as suas considerações teóricas desenvolvidas na área anterior, mantendo uma continuidade no modo de raciocínio. Assim, os estudos acadêmicos de cinema, diferentemente dos estudos na área da história da arte, desenvolveram uma disciplina principalmente hermenêutica, que aplicava uma metodologia de interpretação que negligenciava a tradição específica da arte com que trabalhava, deixando de lado a análise da estilística do filme (BORDWELL, 2008). Bordwell comenta que:



O estilo é raramente mencionado, e quando o é, os procedimentos estilísticos singulares são, no mais das vezes, investidos de significados simbólicos. Para muitos pesquisadores e estudantes, o cinema existe menos como parte da tradição artística e mais como produto cultural cujas ideias sobre raça, classe, gênero, questões étnicas, modernidade, pós-modernidade e outras são aplaudidas ou vaiadas (BORDWELL, 2008, p. 342).

Portanto, estudar o estilo de uma obra audiovisual é importante uma vez que o conteúdo só afeta as pessoas por intermédio do uso de técnicas e procedimentos cinematográficos consagrados e estabelecidas na história da prática dessa atividade (BORDWELL, 2013). Nessa perspectiva, Bordwell vai considerar o estilo como sendo “a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar” (BORDWELL, 2008, p. 58). Entretanto, enquanto os estudos de cinema se desenvolveram de maneira ampla desde a década de 1960, os estudos sobre animação permaneceram em grande parte negligenciados (FURNISS, 2014).

É fundamental ampliar as análises de animações sob uma perspectiva que considere os processos e dilemas únicos envolvidos na criação dessas obras, sem perder de vista que os responsáveis pela sua execução estão inseridos em um contexto histórico específico. Para isso, é importante reconhecer que a animação resulta de um histórico de convenções e possibilidades distintas das do cinema de ação ao vivo, apresentando seus próprios códigos e linguagem (WELLS, 2002).

Além disso, é importante destacar que a escolha de um estilo em uma produção direciona as possibilidades de utilização de certos elementos, privilegiando uns em detrimento de outros. Afinal, a forma de uma representação não pode estar dissociada de sua finalidade nem das exigências da sociedade em que determinada linguagem visual circula. Desse modo, as decisões formais e estilísticas são moldadas em constante diálogo com fenômenos sociais e mentais, além de estarem condicionadas pelas possibilidades técnicas disponíveis no momento e por um histórico de convenções artísticas. Assim, o estilo resulta de uma interação complexa entre esses fatores (BAXANDALL, 1991).

Para a análise do estilo, Bordwell desenvolveu uma abordagem baseada em seu paradigma do problema/solução. Esse paradigma parte do princípio de que agentes sociais enfrentam desafios durante a produção de uma obra e buscam superá-los. Os problemas e suas possíveis soluções são compartilhados pela comunidade de criadores, e cada decisão ocorre dentro de uma rede de limitações. Nesse contexto, um diretor pode recorrer a um esquema



estilístico já existente ou adaptá-lo, ajustando-o a uma nova finalidade ou situação. Tendo em vista que, “toda escolha exclui certas possibilidades” (BORDWELL, 2008, p. 25). Em síntese, a análise de uma obra por meio do paradigma do problema/solução opera como um processo de engenharia reversa, através de inferências e idealizações, sem perder de vista o agente histórico e seu ofício na construção do estilo.

No caso do estudo da animação, é comum encontrar abordagens que ignoram o fato de que a apresentação final de uma obra resulta de uma série de escolhas e das condições materiais presentes durante sua produção. Essa perspectiva, defendida por Bordwell (2013), ainda é pouco explorada nos estudos sobre animação. A partir da abordagem defendida por Bordwell, optamos por analisar os hibridismos culturais que se revelam no estilo de uma obra animada.

De acordo com Canclini, o hibridismo cultural é o resultado de processos de intercâmbios econômicos ou comunicacionais que surgem frequentemente da criatividade individual e coletiva, buscando reconverter um patrimônio, que pode ser um conjunto de saberes e técnicas, para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2019). Os impulsos renovadores gerados por esse hibridismo, não substituem as tradições locais, nem as destroem (CANCLINI, 1997). O hibridismo cultural é assim, uma relação dialógica mais ampla com o outro, no qual não existe um apagamento e sim uma soma dos lados combinados, sem nunca se esquecer dos limites, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado, e os movimentos que o rejeitam (CANCLINI, 2019). Por fim, Canclini ressalta que o objetivo de sua abordagem não é a qualidade do hibridismo, mas compreender os processos de hibridação sem desvincular essas práticas da história, a partir da posição dos sujeitos a respeito das relações interculturais.

Para abordar o hibridismo cultural no estilo de uma animação, é necessário um método que contemple tanto as dimensões internas dessa produção, como os esquemas estilísticos, quanto as dimensões externas, incluindo os contextos político, econômico e sociocultural que a influenciam, dentro de uma perspectiva historiográfica. Isso se alinha às ideias de Bordwell e Canclini, que destacam a importância de compreender os contextos históricos para a execução da análise. Dentro dessa perspectiva, entendemos que os esquemas estilísticos não são fixos, mas sim negociados, tensionados e adaptados em resposta às dinâmicas do contexto em que estão inseridos. Nesse sentido, uma abordagem teórico-metodológica que contribui para esse tipo de análise é a proposta por Pierre Bourdieu sobre a ciência das obras de arte,



centrada no campo social de produção. Essa abordagem permite compreender como diferentes agentes, interesses e estruturas interagem na conformação do estilo e na legitimação das práticas culturais.

Bourdieu (1996) pensava as obras como tomadas de posição dos agentes. As tomadas de posição são escolhas, estratégias feitas pelos autores que dependem da posição que eles ocupam na estrutura de um campo específico. E “a relação estabelecida entre as posições e as tomadas de posição depende das categorias de percepção e de apreciação inscritas em seu *habitus*, que guia acolher ou recusar escolhas no campo de possíveis” (BOURDIEU, 2004, p. 64).

Esse *habitus*, citado por Bourdieu, é um conjunto dinâmico de disposições sobrepostas em camadas que consiste em práticas e saberes cumulativos, permanecendo em um processo de formação ao longo do tempo a partir das interações sociais que vão ocorrendo, e que prolongam a influência dos diversos ambientes sucessivamente encontrados na vida de uma pessoa (WACQUANT, 2007). Assim, as possibilidades criativas que um autor pode ter em determinado momento dependem de seu *habitus*, que se constituiu originariamente em uma posição que implica, ela própria, certo direito às possibilidades existentes (BOURDIEU, 1996).

Por sua vez, o espaço das possibilidades pode ser compreendido como o universo das escolhas possíveis, um espaço construído historicamente a partir de lutas que levam a consagrar uma configuração particular em vez de outras. É através desse espaço que, a maneira de fazer de um ofício se apresenta a cada um dos artistas, no interior de um campo, como um universo de combinações possíveis encerradas em estado potencial em um sistema finito de sujeições. Consequentemente, a forma das produções artísticas e culturais depende do estado do campo e do repertório de possibilidades atuais oferecido em seu espaço de possibilidades, que por sua vez, é determinado pelo momento histórico, pelo lugar das posições dos agentes em relação às forças dominantes presentes nas instituições e no capital herdado pelos acontecimentos anteriores do campo, que varia no decorrer do tempo. Dado que, “os campos são os lugares de relações de forças que implicam tendências imanentes e probabilidades objetivas. Um campo não se orienta totalmente ao acaso. Nem tudo nele é igualmente possível e impossível em cada momento” (BOURDIEU, 2004, p. 27).

Ademais, o espaço de possibilidades também proporciona a identificação de esquemas e estilos que constituem o espaço das obras. A obra é o resultado de uma seleção prévia que o



autor faz tendo como referência tanto a definição sobre o que é uma boa obra por parte de quem a encomendou quanto os projetos de outros criadores (BOURDIEU, 1968). Assim, a ciência da obra de arte para Bourdieu (1996) demanda ao analista o exame da relação entre duas estruturas, por um lado, a análise da estrutura das relações objetivas entre os produtores e autores e suas posições sucessivas na história do campo de produção e por outro, a análise da estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição dos produtores e autores no espaço das obras.

A partir dessa breve revisão conceitual, propomos uma articulação entre os três autores visando um método para analisar o hibridismo cultural na série animada "Icamiabas na Cidade Amazônia". Para isso, a série finalizada precisa ser compreendida como a solução para problemas encarados pelo autor e o resultado de suas tomadas de posição. Esse autor é entendido aqui como um agente social que apresenta um ofício que foi formado historicamente dentro de um campo específico, no qual ele ocupa uma posição, e que possui uma série de tradições e esquemas consagrados em sua prática. As escolhas estilísticas, que serão a solução do problema enfrentado pelo agente, vão ser o produto da relação entre a disposição do autor, o espaço das obras e o espaço dos possíveis que se apresentam para ele no momento da produção.

3. Análise de "Icamiabas na Cidade Amazônia"

"Icamiabas na Cidade Amazônia" é uma série animada do estúdio paraense Iluminuras Estúdio de Animação, dirigida por Otoniel Oliveira. A trama acompanha as Icamiabas Iuna, Laci, Conori e Thyhi, jovens guerreiras que atuam como estagiárias dos deuses e têm a missão de proteger a fantástica Cidade Amazônica de ameaças extraordinárias, como o voraz Mapim-Guari, a temida cobra Boiuna e o totalitário Anhangá.

De acordo com Duarte (2018, p. 118), a série "Icamiabas na Cidade Amazônia" foi viabilizada pelo Edital Cultura de Audiovisual do Pará, que estruturou um arranjo regional de financiamento combinando recursos estaduais, por meio da Funtelpa, e federais, disponibilizados pela Ancine/FSA. O edital ofereceu incentivos para a produção de quatro obras seriadas: um documentário, duas ficções em live-action e uma animação. Após sessões de *pitching* entre os finalistas, "Icamiabas na Cidade Amazônia" foi selecionada para a produção de cinco episódios de onze minutos cada.



Todavia, essa série animada representou a culminação de experiências anteriores no campo da animação paraense, consolidando aprendizados adquiridos ao longo dos anos anteriores. Embora a primeira animação brasileira, “Kaiser”, de Álvaro Martins, tenha sido lançada em 1917, a primeira animação paraense só surgiu em 2003, “A Onda – Festa na Pororoca” de Cássio Tavernard, financiada pelo edital Pesquisa, Criação e Experimentação do Instituto de Artes do Pará. Esse contexto evidencia a importância das políticas públicas de editais, especialmente para regiões fora do eixo Sudeste, ao viabilizar a produção e o desenvolvimento da animação em diferentes partes do país.

É por meio dos editais públicos que o campo da animação paraense vai se desenvolver ao longo dos anos 2000 e 2010. Um marco nesse processo ocorreu em 2012, quando a Cultura Rede de Comunicação e o Instituto de Artes do Pará lançaram o Culturanimação, o primeiro edital paraense dedicado exclusivamente à animação. Seu objetivo era financiar a produção de séries de interprogramas com três episódios de um minuto, que seriam exibidos nos intervalos da programação da TV Cultura do Pará.

Entre os projetos selecionados pelo Culturanimação estava a série de interprogramas “Icamiabas na Amazônia de Pedra”, de Otoniel Oliveira e Petrônio Medeiros. Os editais públicos desempenharam um papel central na consolidação da animação paraense, impulsionando a criação de estúdios como o Iluminuras Estúdio de Animação. Isso ocorreu porque “grupos que vinham trabalhando até então, em animações de curtas e outros formatos, precisaram formalizar-se como empresas para concorrer nesses editais públicos” (DUARTE, 2018, p. 118-119). Com a formação dos estúdios, foi possível não apenas a ampliação da produção local, mas também o aperfeiçoamento dos artistas em diversas áreas da animação, fortalecendo o setor e garantindo maior profissionalização da indústria no estado.

Apesar da experiência adquirida com a produção dos três episódios do interprograma, até então nenhuma animação no Pará havia produzido cinquenta e cinco minutos de conteúdo nem recebido um volume tão significativo de recursos, como aconteceu na produção da série animada “Icamiabas na Cidade Amazônia”. Quando o projeto foi selecionado no edital de 2014 para a produção de uma série de cinco episódios, o estúdio ainda não contava com uma equipe de animação estruturada, um espaço adequado para a produção ou equipamentos suficientes. Toda a infraestrutura necessária para a realização do projeto foi viabilizada exclusivamente pelos recursos do edital (DUARTE, 2018).



Apesar da série apresentar um escopo maior de produção, Otoniel manteve um alto grau de autonomia criativa, pois acumulou as funções de diretor de série, ilustrador conceitual, artista de *storyboard* e chefe de roteiro. Assim, para nos auxiliar na identificação das tomadas de posição performadas por Otoniel no projeto como um todo é importante visualizar a sua trajetória. A trajetória pode ser compreendida como uma descrição da série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente em estados sucessivos de um determinado campo, sendo apenas na estrutura deste campo que se define o sentido dessas posições sucessivas (Bourdieu 2004, 71). Desta forma, é importante observar a relação entre a trajetória e o meio onde ela é construída.

Na época da produção da série, Otoniel Oliveira já acumulava mais de dez anos de experiência com ilustração, quadrinhos e animação. Formado em Publicidade e com mestrado em Comunicação, ele também foi contemplado com uma bolsa de pesquisa e experimentação artística pelo Instituto de Artes do Pará, o que lhe permitiu aprimorar suas habilidades e explorar diferentes técnicas de animação. Em entrevista ao Diário do Pará, Otoniel comentou que o mercado de animação no estado vivia um momento promissor, período no qual ele e sua geração começaram a se consolidar. Ele destacou a importância da bolsa de pesquisa e experimentação artística: “Nela, a gente pôde experimentar um monte de curtas de um monte de estilos”⁷. Com base nisso, podemos perceber a importância das políticas públicas na formação de mão de obra especializada para a animação em regiões distantes do Sudeste. O incentivo por meio de editais e bolsas de pesquisa não apenas viabiliza produções, mas também cria oportunidades para que artistas desenvolvam suas habilidades, experimentem novas técnicas, linguagens e se profissionalizem.

A partir dessa breve trajetória, é possível notar uma tendência à experimentação e ao autodidatismo, com a formação das habilidades relacionadas à animação sendo moldadas pelos dilemas enfrentados na prática de cada projeto. Ao produzir a série “Icamiabas na Cidade Amazônia”, Otoniel tinha a intenção de criar uma animação que rompesse com as imagens tradicionais do indígena, frequentemente associadas a uma figura imutável e “parada no tempo”, e que representasse uma Amazônia que nunca foi colonizada⁸. Além disso, ele desejava criar uma obra capaz de cativar públicos diversos, de diferentes locais, assim como

⁷ Para mais detalhes da entrevista, acessar: <https://diariodopara.com.br/entretenimento/voce/dia-internacional-da-animacao-celebrado-pelos-profissionais-paraenses/>.

⁸ Para mais detalhes da entrevista, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=V-swb1A4Dg8>

ocorre com as obras estrangeiras, como as japonesas, que são apreciadas por brasileiros, norte-americanos e outros, gerando entusiasmo mesmo em diferentes culturas⁹.

Visando responder a esses anseios, foram realizadas uma série de mudanças estilísticas em relação à série de interprogramas “Icamiabas na Amazônia de Pedra”. Uma primeira alteração está relacionada à ambientação da série. Nos interprogramas, as aventuras das Icamiabas aconteciam em Belém, capital do Pará, mas, para a série, a cidade foi repensada, e o cenário passou a ser a Cidade Amazônia, “uma cidade fantástica e autossustentável, repleta de referências de várias cidades brasileiras. Na Cidade Amazônia, prédios e árvores estão imbricados, e parte da arquitetura se assemelha a prédios que vemos em cidades brasileiras, enquanto outra parte é inspirada nas artes tapajônicas e marajoaras” (DUARTE, 2018, p. 127). Como podemos perceber, ao configurar o cenário dessa animação, ocorreram processos fundamentais de hibridismo cultural, como a desterritorialização e reterritorialização, e a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais.

Para Canclini (2019), a desterritorialização e reterritorialização são processos ligados à incorporação de elementos de fora do ambiente geográfico, com o objetivo de integrá-los a um novo contexto, no qual o caráter multicultural se torna mais evidente, resultando em imagens menos idealizadas. Por sua vez, as coleções são dispositivos que organizam os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Contudo, o processo de quebra e mescla dessas coleções provoca a combinação de esquemas estilísticos de origens diferentes em uma mesma produção. Esse fenômeno foi acelerado pelo aumento do consumo de produções transnacionais, impulsionado pela internet, que facilitou o intercâmbio cultural e a disseminação de influências.

A escolha estilística de mesclar elementos regionais com influências externas na construção da cidade possibilita um maior trânsito da obra em contextos de consumo cultural variados, permitindo que, mesmo com a série sendo inicialmente planejada para ser transmitida apenas na TV Cultura do Pará, ela consiga atingir uma audiência mais ampla e diversa em outros canais e plataformas. Uma vez que essa abordagem pode favorecer a inserção da série em diferentes mercados culturais.

⁹ Para mais detalhes, acessar:

<https://www.brasildefato.com.br/podcast/mosaico-cultural/2021/03/26/animacao-paraense-as-icamiabas-negocia-ingresso-no-mercado-internacional/>

Além disso, como mencionado por Otoniel, durante muito tempo, grande parte da produção animada consumida no Brasil era de origem estrangeira. Como resultado, os criadores dessas obras acabaram acumulando em seus *habitus* uma série de referências estilísticas externas, que se mesclam com elementos da cultura local. A utilização de esquemas já consolidados no repertório de um público mais amplo também facilita a atração de novos espectadores, pois oferece um produto que possui uma afinidade estilística com as produções consagradas do segmento. Dessa forma, a série consegue estabelecer um equilíbrio entre a familiaridade com os estilos globais, como o anime, e a autenticidade cultural local.

Ainda sobre a construção do cenário da animação, a criação de um local que representa uma Amazonia que nunca foi colonizada foi viabilizada pelas próprias características da animação. Como explorado por Masumoto (2014), a animação em comparação com a produção audiovisual live-action proporciona a criação de universos fantásticos completos em períodos e com equipes de produções menores. Pois a flexibilidade da animação torna possível a construção de cenários complexos e imaginativos sem as limitações impostas pela realidade física e pelas necessidades de produção de uma obra audiovisual em live-action, como a gravação de externas.

Em relação à técnica de animação, Otoniel, como pretendia criar uma animação repleta de cenas de ação, em vez de optar pelo *Toon Boom*, principal software utilizado na construção de séries animadas no Brasil, que se baseia na animação de recorte digital (*cut-out*), escolheu o método de animação tradicional, com desenhos digitais quadro a quadro, em busca de uma maior fluidez na movimentação (DUARTE, 2018). Seguindo um processo de produção semelhante ao utilizado na animação seriada japonesa.

Figura 01: Protagonistas em “Icamiabas na Amazônia de Pedra”



Fonte: Captura de tela da animação. Direção de Otoniel de Oliveira

Com essa abordagem técnica em mente, o design das personagens foi reformulado em relação ao interprograma. Elas adquiriram corpos mais longos e uma aparência menos simplificada. Na série de interprogramas, as personagens possuíam um visual que remetia aos *cartoons* norte-americanos, como “As Meninas Superpoderosas” (Figura 01), enquanto a versão da série se aproxima mais da aparência de personagens de animes de garotas mágicas. Essa aproximação com o subgênero das garotas mágicas também se reflete na maneira como as personagens são construídas na série. Nos interprogramas, as personagens eram constantemente representadas como heroínas, enquanto na série elas são garotas comuns que têm suas próprias vidas, como trabalho, estudos e atividades cotidianas (Figura 02). Ao adquirirem poderes, elas começam a conciliar a vida cotidiana com a atividade heroica. Essa característica de acompanhar o dia a dia de uma personagem feminina heroica é uma convenção narrativa típica dos animes de garotas mágicas, sendo uma das maiores contribuições desse subgênero para produções animadas de outros países.

Figura 02: Protagonistas no dia a dia em “Icamiabas na Cidade Amazônia”



Fonte: Captura de tela da animação. Direção de Otoniel de Oliveira

Figura 03: Protagonistas transformadas em “Icamiabas na Cidade Amazônia”



Fonte: Captura de tela da animação. Direção de Otoniel de Oliveira

Nas obras de garotas mágicas, uma das principais convenções é a presença de uma ou mais protagonistas que ganham poderes mágicos a partir de algum elemento externo, como um objeto mágico (FRANÇA, 2021). Ao ativar esses poderes, a personagem passa por uma transformação, alterando sua indumentária, o que simboliza sua transição para o papel de heroína (Figura3). Na série “Icamiabas na Cidade Amazônia”, Iuna, Laci, Conori e Thyhi ganham muiraquitãs dos deuses, que lhes permitem se transformar. A escolha desse item demonstra uma negociação entre uma convenção típica da animação japonesa e elementos da cultura regional, uma vez que o muiraquitã é um amuleto simbólico de poder para a cultura Tapajó. Ao integrar esse objeto tradicional da cultura amazônica ao conceito de transformação



mágica, a série cria uma fusão entre o imaginário local e as convenções do subgênero das garotas mágicas, enriquecendo a narrativa com um elemento cultural típico, ao mesmo tempo que dialoga com uma estética globalmente reconhecida.

Ainda sobre o design das personagens, na série de cinco episódios, a aparência delas se afasta da construção visual estereotipada sobre indígenas, que era mais presente nos interprogramas. Na série, as personagens apresentam roupas que se assemelham a uniformes e exibem uma distinção de cores de forma mais evidente, proporcionando uma identidade visual mais distinta para cada uma delas e reforçando sua natureza heroica e mágica. Essa escolha estilística, ao mesmo tempo em que se distancia de um imaginário consolidado sobre o indígena, cria uma identidade visual moderna, respeitando as raízes culturais, mas dentro de um contexto de fantasia.

Por fim, a escolha pela técnica de animação tradicional permite a existência de cenas de ação frenéticas, recorrendo à movimentação fluida das personagens em conjunto com uma variação de enquadramentos de *layout* para compor a sequência. Isso remete à convenção estilística presente no campo da animação japonesa, popularmente conhecida como *sakuga*, em que cenas específicas ganham um aumento no número de frames por segundo, gerando uma animação mais fluida, suave e expressiva em relação a outros momentos da obra (LÓPEZ, 2013). Esse recurso é especialmente evidente nas cenas de combate protagonizadas pelas Icamíabas. Ademais, como na animação japonesa, o modo como o cenário da série é desenhado, com um detalhamento muito maior do que o encontrado nas personagens, auxilia na criação de uma ambientação mais imersiva do mundo ficcional. Além disso, como o movimento em relação ao cenário não é feito pela repetição de frames, mas pelo deslocamento das camadas do desenho, essa técnica permite que o cenário não apenas acompanhe, mas também complemente o movimento das personagens.

4. Considerações finais

A partir da análise exposta neste trabalho, podemos perceber como, através de uma abordagem centrada no estilo da animação, é possível vislumbrar as escolhas estilísticas feitas dentro de um contexto de produção específico. Essas escolhas, dentro de um processo de hibridismo cultural, mostram como uma série de animação destinada a uma exibição local pode dialogar com um público mais amplo, não apenas nacional, mas também internacional.



Ao combinar elementos culturais locais com esquemas estilísticos típicos da animação japonesa, especialmente os do subgênero de garotas mágicas, a série pode estabelecer um elo entre diferentes contextos culturais. Tal integração de referências culturais permite que a série não só mantenha uma identidade regional, mas também possa ampliar seu alcance. Assim, “Icamiabas na Cidade Amazônica” se configura como um exemplo de como uma animação, através do seu estilo, pode ser uma ponte entre culturas distintas.

Além disso, é importante destacar a relevância das políticas públicas de fomento à criação de produções animadas regionais. Durante décadas, os brasileiros tiveram contato principalmente com animações de origem estrangeira. Esse cenário se agrava ainda mais quando consideramos as regiões distantes do eixo Sudeste, pois, mesmo com o aumento das produções animadas nacionais, muitas dessas obras ainda são produzidas dentro de uma mesma localidade. O incentivo a produções regionais é fundamental para promover a pluralidade de abordagens estilísticas e para estabelecer um diálogo com referências culturais diversas, pois o Brasil é um país de dimensões continentais e apresenta muitas particularidades de uma região para outra. O fomento de produções regionais também fortalece a formação de um cenário local de produção e a capacitação de artistas, permitindo que esses profissionais se formem de maneira não tradicional, muitas vezes seguindo a lógica de cursos ou oficinas de animação adaptados às realidades locais. Isso gera espaços de experimentação e inovação, resultando em obras que trazem uma visão que dialoga com cultura e as histórias regionais.

Como podemos observar no caso da animação paraense aqui estudada, a dinâmica proporcionada por editais públicos de fomento contribui significativamente para a criação de produções *sui generis* que, ao mesmo tempo, respeitam e valorizam elementos das tradições culturais locais e se conectam com tendências globais. Essa intersecção entre o local e o global cria um campo fértil para o surgimento de novas formas de expressão artística, permitindo que as obras não apenas se destaquem no cenário nacional, mas também possam ganhar visibilidade internacional. Portanto, os editais de fomento desempenham um papel crucial nesse processo, ao ampliar os espaços de possibilidades de inovação e enriquecer o panorama da animação no Brasil.

Referências



- BAXANDALL, Michael. *O olhar Renascente: Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença*. São Paulo: Editora Paz e terra, 1991
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2008.
- BORDWELL, David. "Introduction: Film Theory and Philosophy". In: RICHARD, Allen; SMITH, Murray (org.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 1-35.
- BORDWELL, David. *Sobre o estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean; BARBUT, Marc (org.) *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar. 1968.
- CAMARGO, Marcus. O Branded Content na Animação Brasileira: Um estudo de caso sobre a série Dino Aventuras. 2018. 78f. Dissertação (mestrado em artes) - Universidade Anhembi Morumbi. 2018
- CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, México, v. 3, n. 5, p. 109-128, 1997.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2019.
- CRAIG, Timothy. *Japan Pop! Inside the world of japanese popular culture*. New York: M. E. Sharpe, 2000.
- DUARTE, Andrei. Animação Audiovisual Paraense: Formação do Campo e Narrativas Quadro a Quadro. 2018. 156. Dissertação (mestrado em comunicação audiovisual) - Universidade Federal do Pará. 2018
- FRANÇA, Gustavo. A mundialização no campo da animação japonesa. *Diálogo com a Economia Criativa*, v. 6, n. 18, 2021, p. 142-159.
- FURNISS, Maureen. *Art in Motion: animation aesthetics*. New Barnet: John Libbey Publishing, 2014.
- LÓPEZ, Antonio. Animación japonesa: análisis de series de anime actuales. 2013. 510 f. Tese (Doutorado em Dibujo-Diseño y NuevasTecnologías) – Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Universidade de Granada, Granada. 2013
- LUYTEN, Sonia. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. 3. ed. São Paulo: Hedra, 2012.
- MASUMOTO, Kasuya. *Make anime your job: animation production progress*. Tóquio: Hoshikaisha, 2014.
- MONTE, Sandra. *A presença do animê na tv brasileira*. São Paulo: Editora Laços, 2011
- NESTERIUK, Sergio. Dramaturgia de Série de Animação. São Paulo: ANIMATV, 2011.
- WACQUANT, Loïc. Habitus. In: CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula (org.). *Vocabulário de Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007. p. 213–216.
- WELLS, Paul. *Animation and America*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2002.

O PAÍS DE SÃO SARUÊ: E SE A PARAÍBA FOSSE AQUI

THE LAND OF SÃO SARUÊ: WHAT IF PARAÍBA WAS HERE

Heverton da Silva Guedes

(Doutorando e Mestre em Comunicação - PPGCOM-UFPE)



O PAÍS DE SÃO SARUÊ: E SE A PARAÍBA FOSSE AQUI¹

THE LAND OF SÃO SARUÊ: WHAT IF PARAÍBA WAS HERE

Heverton da Silva Guedes² (Doutorando e Mestre em Comunicação - PPGCOM-UFPE)

À Vladimir, com carinho

Resumo

Seguindo a deixa de Bernardet (2003), esta pesquisa pretende entender como o filme *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, afasta-se das convenções do “modelo sociológico” para tecer, com lirismo, uma paisagem sertaneja mais complexa. Com foco na figura do narrador e na condução de entrevistas, investigamos um sertão entre a realidade e a utopia, o imaginário e a imaginação.

Palavras-chave: O País de São Saruê; Vladimir Carvalho; Sertão.

Abstract

Building on Bernardet's (2003) insights, this study aims to explore how the film *The Land of São Saruê* (1971), by Vladimir Carvalho, deviates from the conventions of the "sociological model" to weave, with lyrical elegance, a more complex depiction of the Brazilian backcountry. Focusing on the role of the narrator and the dynamics of the interviews, we examine this backcountry that exists between reality and utopia, the imaginary and the imagination.

Keywords: The Land of São Saruê; Vladimir Carvalho; “Sertão”.

1. Introdução

*Camilo vá visitar o país São Saruê
pois é o lugar melhor que neste mundo se vê
Viagem ao País de São Saruê - Manoel Camilo dos Santos*

Primeiro, este texto tem como mote o seguinte e presente atravessamento: encontrar um sertão distinto na dobra de um tempo “conhecido”. Segundo, ele, este texto, longe de algo isolado, encontra eco e diálogo na minha procura *pessoal* de sertão, por isso, para situar tal e tamanho atravessamento me permitam começar por aí.

É que eu venho, agora já há algum tempo, procurando e problematizando sertões a partir do nosso cinema nacional. Grosso modo, olhando assim, posso organizar minha procura em dois movimentos, complementares, é claro, mas ainda assim diferentes:

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 2: Política, Cultura e Território no Cinema do Nordeste.

² Doutorando e Mestre em Comunicação (PPGCOM - UFPE), Licenciado e Bacharel em História (UFPE). Tem como principais áreas de interesse: História e Teoria do Cinema e Cultura e Representação dos Sertões.

o primeiro diz respeito à tentativa de entender como o sertão corrente tomou assento em nosso imaginário ao ponto de se tornar predominante, quer dizer, como e por que o sertão se tornou feitiço de narrativas reiteradas e saturadas; já o segundo, por sua vez, de forma intuitiva, como devem concordar, está mais interessado em pontuar, se possível, mapear, as dobras e os desdobramentos dessa repetição, então feita tradição, isto é, interessa saber o que há de quebra no consagrado, o que há de desvio no consolidado...

De certa maneira, esses dois movimentos encontram objeto e projeto em tempos, até este momento, mais ou menos separados: se a busca pelo repetitivo focou nos períodos clássico e moderno de nosso cinema foi porque se preocupou com a constituição e manutenção *histórica* de sertão. Tensionando filmes como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, ou, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, olhei para tais títulos mais atraído pelo que legaram à dimensão “estática” de sertão do que com eventuais fissuras e/ou rupturas (GUEDES, 2022a; GUEDES, 2022b). Sim, essa inclinação esteve mais presente, bem mais, é verdade, nos meus estudos de cinema contemporâneo, intuitivamente, ou escolhidamente, meu diálogo com o contemporâneo foi pautado por uma procura de tensionamento(s) com aquilo que tomo como historicamente estabelecido (GUEDES, 2024a; GUEDES, 2024b).

E se coloco isso, em caráter introdutório, é porque procuro lançar com esse texto, como me parece ser, um olhar um tanto mais atento à filmografia estabelecida de sertão. Mas, para isto, vamos antes, como não poderia deixar de ser, ao nosso objeto: *O País de São Saruê*, filme de 1971, dirigido pelo saudoso Vladimir Carvalho, que nos deixou ano passado, o que me impele, além de uma revisão crítica do filme, à certa homenagem ao seu autor, cuja inventividade muito me arrebatou.

Mas, vamos por partes, antes do que destoa, importa pontuar o contexto, afinal, para poder melhor perceber *O País*, convém situá-lo em seu momento histórico, para assim, e só assim, enfim, tensioná-lo: à procura de “outros” sertões.

Pois bem, rodado em três etapas, entre 1966 e 1971 (LABAKI, 2006), *O País* se situa em um momento histórico decisivo para o documentário brasileiro, tanto pelo pujança da produção, capitaneada e eclipsada pelo Cinema Novo (RODRIGUES, 2014), quanto pela miscelânea de estilos, resultada, sobretudo, do encontro entre as linguagens clássica e moderna.



Se o advento dos equipamentos de registro síncrono acabou por reorientar, mundo afora, uma nova ética para a prática documental, onde “a voz de Deus” e o controle de entrevistas, tão basilares às narrativas clássicas (CHAVES, 2019), perdem espaço para uma maior alteridade, no Brasil “o contexto militante e ideológico do período (...), impede nossos realizadores de minimizar sua voz e autoridade no filme; em suma, de aderir integralmente à novidade” (RODRIGUES, 2014, p. 84-85).

Produto de uma geração e de uma visão de mundo politizadas, esse documentário “moderno” brasileiro, em que pese o interesse legítimo dos diretores em se aproximar e, ao mesmo tempo, ampliar a dimensão social dos seus filmes (SARNO, 2006), acabou por materializar, em sua postura externa e homogeneizante, ainda ligada à forma clássica, uma perspectiva um tanto problemática, como propõe Bernardet (2003), autor no qual ficará ancorada a minha apreciação.

Seguindo a deixa de Bernardet, esta pesquisa pretende entender onde e como o filme *O País de São Saruê* (1971), do paraibano Vladimir Carvalho, afasta-se das convenções desse documentário moderno do Brasil para encontrar, com imaginação, uma paisagem sertaneja mais complexa e, bem por isso, distinta.

Muito já foi dito sobre tal momento da história de nosso documentário, todavia, provavelmente, ninguém soube vê-lo e dizê-lo, com tamanha clareza, como fez Bernardet (2003): através do que ele chama de “modelo sociológico”, apreendemos uma abordagem centrada na exterioridade, onde o diretor arranja o mundo que investiga a partir de uma lógica pré-estabelecida que controla, por completo, ao que assistimos, sobretudo, por meio destes dois elementos centrais: o narrador, quem organiza, quem generaliza, e as entrevistas, que servem para fornecer dados, corroborar teses.

E parece ser bem aí onde podemos situar certo afastamento de Vladimir: aqui, a voz que narra está impregnada de poesia, como se antes de quaisquer “certezas”, fosse mais importante o lirismo; aqui, a voz que concede a entrevista é polifônica e, por vezes, destoante daquilo que espera o cineasta; aqui, enfim, os sujeitos parecem mais livres para exercer, perante a câmera, junto do diretor, seu próprio imaginário de mundo, fundando uma “Paraíba”, dissolvendo tipos, desde dentro: do subjetivo. É por isso, por esse exercício imaginativo, que *O país* parece se distanciar do seu contemporâneo, no que soa, portanto, como um movimento digno de apreciação. Eis o que propomos.



2. O que fala

O País assim começa: ao som de uma viola, sentida de tão bonita, letreiros técnicos se revezam em tela com tomadas abertas: rio, relevo, pássaros. O mundo que segue é enorme: céu a perder de vista, intenso movimento, muita vida. A música cessa, por um instante, um respiro para adentrarmos o sertão por meio de seus sons naturais: mato, vento, ruídos de toda sorte, dos bichos, do chão... O mundo que segue é enorme: natureza árida, *mas* vida vasta. E eis, então, que o narrador aparece, pela primeira vez, para recitar um poema (de Jomar Moraes Souto):

No Princípio, o chão de seixos,
o deserto, a galharia.
Entre nós, as aves livres.
O resto, o sol ganharia.
Raro, rara, a mó do vento
água barrenta moía...
(O PAÍS, 1971).

É que a paisagem-de-sertão que adentrarmos aqui é tão fundada em poesia quanto em terra, uma dizendo (e mostrando) a outra, como faz a moldura da janela... E uma vez situado o lugar, em seu mato seco e céu aberto, vemos a gente: alguns lavradores cortam a caatinga à foice, outros levantam uma casa, outros pastoreiam seus rebanhos... Mato árido, casa de taipa, lavradores, vaqueiros... o sertão aqui *ainda* é o mesmo: pouco utópico, certo de tão seco. Mas isso é só o começo.

Um narrador, agora mais sóbrio, agora mais onisciente, conta da fundação histórica e sociológica daquela paisagem, da cultura pastoril, da agricultura familiar, enquanto isso: vaqueiros lidam na sua labuta diária com o gado. Boi manso, boi bravo:



atrelado a ele, toda a terra, toda a gente sertaneja...³ Boi manso, boi magro: se o gado é o chão, a seca é a cerca: trazendo dor e luta, lampejo e peleja...

A seguir, assistimos a uma capela em tela: a arquitetura ainda suntuosa é contrastada com a narração que nos fala, agora, de decadência e solidão, menos determinando e mais insinuando...

Eis então que, em uma quebra decisiva, o narrador deixa de lado seu saber “inquestionável” (CHAVES, 2019), e nos convida, enquanto vasculha uma antiga fazenda, Acauã, a imaginar, de perto, de dentro, a vida da família que viveu ali um dia, como se houvesse algo ali (de vida) que só se alcança em via de imagem e imaginação.

É que o filme agora olha para a memória: vemos fotografias em álbuns, outras, emolduradas pelas paredes, e elas, com seus corpos retos, com seus rostos sérios, vêm-nos de volta, menos estáticas, mais lacunares, reais e imaginadas. “Era uma vez”, insinua o narrador, tão próximo da fábula quanto da realidade:

Sob as réstias de sol claras,
dentro da luz da manhã,
um velhinho na calçada
da fazenda Acauã.

“Era um vestido de renda...

Tinha as faces de romã...

Era uma festa a fazenda,

era um poema Acauã...”

Talvez dançasse uma polca,

sob a luz da lamparina.

Talvez cantigas de roda

fosse o baile da menina.

(O PAÍS, 1971).

³ Fazemos referência aqui à ideia de “civilização do couro”, de Capistrano de Abreu (1988), que busca explicar a formação e a manutenção histórica da larga sociedade sertaneja a partir da cultura do gado, em uma perspectiva um tanto simplista e já desacreditada (MOREIRA, 2018) mas, ainda assim, recorrente em muito da produção cultural sobre sertões, como é o caso desse filme, que vai alicerçar no boi, inclusive, o que pode ser lido como sua primeira parte. Além do gado, temos também, como espécie de capítulos economicamente orientados, o algodão e o ouro.



A música também está inteira e constante aqui, nesse mesmo ato de imaginar, em música e rima, em canção e poesia, a vida e o viver de um lugar... Do piano animado de Ernesto Nazareth (CARVALHO, 1986), que acompanha como que fazendo dançar as fotografias da parede, vamos ao canto manso do Acauã de Luiz Gonzaga que entoa, de olhos furados e peito aberto, um mundo mais sombrio, quando assistimos a uma tomada de uma família humilde: esses pobres, apanhadores de algodão, pouco têm para ostentar perante a câmera curiosa senão um pássaro engaiolado e um violão velho...

Filmando com um cuidado um tanto amargo, através do qual a miséria se revela menos pelo discurso e mais pelos miúdos (da casinha de taipa encurvada, do trabalho de pés descalços, do assum preto engaiolado...) Vladimir, em um paralelo claro e legítimo com outro marco fundador do sertão paraibano: *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, versa a pobreza, aquela que tanto assusta a gente sertaneja, de maneira explícita, mas, reiteradamente, ética. Não quer transformá-la em nada, em marca ou nome, em mote ou “estética”, parece “apenas” querer retratá-la, uma vez inevitável, uma vez assumido o seu compromisso com aquela realidade, ainda árida, árida ainda.

A voz do narrador parece, talvez por isso, pouco interessada em aparecer afastada daquele mundo que investiga, como tanto se fazia (BERNARDET, 2003), pelo contrário, ela demonstra a todo plano-instante querer sabê-lo mais de dentro, desde seu cerne, seu nervo... ela quer sabê-lo, mas, sobretudo, senti-lo. Talvez, por isso, quebre a hierarquia entre quem narra e o que/quem é narrado: insinua o ser sertanejo na sua voz com toda a sua boca: "mulher depene esse pássaro, asse-o na trempe, depois, dê a um menino um pedaço, o resto dá pra nós dois" (O PAÍS, 1971), diz ele, ainda acompanhando aquela família humilde, de catadores de algodão.

E isso é muito, nisso: todo um mundo. O sertanejo deixa de ser coisa a ser “registrada” para assumir uma subjetividade a ser acessada... O narrador, na contramão dos ditames nem sempre éticos desse documentário “moderno” (RODRIGUES, 2014), não quer se afastar do mundo e do povo que narra, como se resultasse disso, desse movimento evidente de afastamento, algum motivo maior de verdade ou de realidade. Não, ele quer mais, e mesmo, é tocar um sertão e um sertanejo *sabidamente* sensíveis, que cantam, que rimam, que dançam...



O narrador vem assim falar de sua realidade, de sua dura vida, é verdade, mas, o faz mais arrebatado por sujeitos humanos do que tipos prontos (BERNARDET, 2003). Vem falar de sua fé, mas, menos cega, mais fã, amolada, necessária contra a mata seca e a vida árida, cortando, enfrentando tudo tanto que foi *dito* dado até que o inevitável venha a todos revelado: sertão é menos mundo pronto, coisa dada, pela terra, pela natureza, e mais tensionamento, entre o dizível e o visível, o utópico e o (a)típico.

O Sertão é menos seca e mais gente, atenta a seu próprio destino, agente de seu próprio caminho... por isso, olhar para ele em sua tessitura, em poesia e música, em verso e rima: quiçá haja aí mais matéria à construção de sertão do que na terra rachada...

Pensando, portanto, na figura do narrador podemos perceber uma série de quebras já decisivas ao que Bernardet (2003) identifica como padrão para esse tipo de cinema. “A voz de Deus” configura uma característica recorrente, e até mesmo dominante aqui, mas, ainda assim assume “um estigma que nos impede de ver as nuances, inovações e usos críticos das vozes” (MARTINS, SERAFIM, 2022, p. 02). Como parece ser este caso que temos bem diante de nós:

Nossa hipótese é que, diante da precariedade de recursos de produção cinematográfica, Vladimir Carvalho serve-se não somente do que ele chama de som indireto (PUCCINI, 2015) - o som fora de campo da entrevista, gravada em estúdio por falta de acesso ao gravador portátil - mas também tenta diversificar o máximo possível o som *over*, usando não somente a voz do narrador, tal como se apresenta no documentário sociológico, mas também a voz poética e mesmo a voz lírica das canções populares, do folclórico ao pop, como forma de garantir certa alteridade (MARTINS, SERAFIM, 2022, p. 02).

Aqui: uma profusão polifônica de sons, de ruídos, dos matos, dos pífanos, serestas, sertões... Se a voz que narra transita entre a poesia de cordel e a explicação mais sociológica, é porque o filme o permite: ele está inteiro aberto a “deslizes”. Em dado momento, um outro exemplo, discute-se a formação socioeconômica da região ao mesmo passo-plano em que se deixa mergulhar, para admirar, em detalhes, aparentemente banais, a decoração de uma casa, feito um menino (ou um estranho), a câmera vagueia pelos cômodos, quartos, quadros... como quem sabe, ou, pelo menos, desconfia, que em matéria de sertão os miúdos são tão compridos quanto o todo.



O filme assume assim uma natureza notadamente plástica, onde as luzes, as sombras, as texturas, os detalhes... não só “ilustram” o que se diz mas o ampliam, em um movimento atraente, que se quisermos, pode até mesmo ser remetido ao cinema contemporâneo, quando muitos documentários vêm chamar nossa atenção justamente pela “busca de uma dimensão mais plástica” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 62). Como o faz, por exemplo, *Aboio* (2005), de Marília Rocha, frontalmente interessado em uma apreensão de sertão mais sensorial-subjetiva: para ser sentida, como uma coisa-viva, menos terra a ser registrada, mais paisagem a ser experienciada (GUEDES, 2024a)... Como acontece aqui em *O País*, em som e imagem, e nesse sentido, cabe acrescentar, ainda, a condução das entrevistas.

3. Com quem se fala

Pensando nas entrevistas, notamos, de cara, uma interessante variação da presença do diretor: em certos momentos, com uma postura mais combativa, como que confrontando o que é dito e, em outros, pouco incisivo, como que concordando.

Além disso, outro aspecto atraente é a ironia que emana aqui. Enquanto o primeiro entrevistado, Gadelha, homem de fortuna, fala dos avanços que sua riqueza fez legar à cidade, como a construção de um hospital, vamos ver revezadas em tela tomadas que aparentemente reforçam sua fala (praça larga, automóveis ostensivos, ruas asfaltadas) com outras mais dúbias, onde assistimos a homens e mulheres em seu trabalho duro com o algodão: sérios, aparentemente distantes, até mesmo, descrentes daquela “utopia” que, quiçá, nunca os tenha alcançado, de fato. É então que o entrevistador pergunta sobre o povo e ele responde: “a situação do homem do campo na região sertaneja é a mais precária possível. É uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais (O PAÍS, 1971)”.

E o filme quase que concorda... Gadelha termina falando de suas aspirações: que sonha em transformar o Nordeste, Souza⁴ e a Paraíba em lugares melhores, quer dizer, mais desenvolvidos. E o que se segue a isso, também tem lá sua ironia:

⁴ Importante centro econômico da região do Rio do Peixe, no sertão paraibano, é essa a cidade onde está centrada grande parte da investida de Vladimir.



ao som metálico da Jovem Guarda estridente de Roberto Carlos, somos levados à feira-livre: no alto, anúncios de Coca-Cola, por baixo, vaqueiros de chapéu de couro.

Longe daquele mundo estático (MOREIRA, 2018), de uma urbanidade sempre incipiente, o sertão paraibano de Vladimir Carvalho conhece, de pronto, o “moderno”. Longe daquela perspectiva estagnada de sertão, que tanto interessava às intelectuais sessentistas de esquerda, tão interessadas em mantê-lo, a esmo, no mesmo, para assim, e só assim, vê-lo a salvo, intocado e distante, das famintas mãos do imperialismo do primeiro mundo, o sertão é mostrado como era e é: em movimento, aberto ao novo, ao outro, ao tempo. Com todas as problemáticas que isso implica.

Assim, o contraste, e até mesmo a contradição, está firme em tela. E ele não diminui nem “polui” a realidade, antes, a produz, como em qualquer outra banda do mundo, complexo e contraditório, humano e histórico... e, assim, enquanto troca a “alpargata pela sandália” (O PAÍS, 1971), o sertão segue seu caminho.

Podemos falar, desde já, de uma apreensão de realidade mais abrangente e intrincada, como nota o próprio Bernardet (1979-1980), quando repara que algumas cenas do filme rompem com certa “tipificação” para, então, propor uma investida mais densa de realidade.

E é isso que o segundo entrevistado evoca. Ainda sob o som da Jovem Guarda, Charles Foster, 23 anos, voluntário da paz, norte-americano, provoca: “o sertão não é o Brasil de folheto turístico, como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da feira” (O PAÍS, 1971).

Já o terceiro, por sua vez, situa seu depoimento entre a fartura (ainda que passada) e a decadência (sempre presente), enquanto a câmera, continuamente atraída por contrastes, percorre o vasto mundo manso a sua volta: construções abandonadas, rebanhos pastando, homens e meninos observando, atentos, desconfiados... Enquanto o terceiro homem fala, de seca e de miséria, uma menina sorri ao seu lado, alheia e, por isso mesmo, arrebatadora.

O quarto a falar, por outro lado, é um “coitado”: conta de sua procura por ouro no Piancó,⁵ com uma camisa em farrapos no corpo e um sorriso sem dentes no rosto.

⁵ Cidade situada na região do Rio Piranhas-Açu, também no sertão paraibano, ficou conhecida pelas jazidas de ouro e, então, por sua exploração predatória e precária, como a que aqui se relata.



A câmera vaga. Tudo causa atração, magnetismo contínuo, do banal ao desconhecido: os tijolos de um muro derrubado, os bichos dentro do mato. À câmera: pura miragem.

O último entrevistado é o prefeito de Sousa. Ele vem falar que no sertão nada se faz sem se ir pedir à Prefeitura: “praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a Prefeitura intervenha” (O PAÍS, 1971). Enquanto isso, quiçá, a imagem mais chocante do longa, a de uma criança desfalecida: boca aberta, olhos fechados, sexo exposto, corpo morto. Por cima de trapos, sem ter pra onde ir... nem mesmo depois de morta. Um homem tira o chapéu, uma mulher se benze.

"Mas longe da seca... e da enchente, muito mais grave, é o problema da estrutura agrária" (O PAÍS, 1971), pontua o prefeito, fazendo pensar a seca menos como condição natural e mais como opção política, dialogando, mais uma vez, com certa safra do cinema contemporâneo interessada em desmistificar a natureza “dada” ao sertão. Como *O Bem Virá*, de Uilma Queiroz (GUEDES, 2024b), que faz questão de alertar:

Ao longo do tempo, o imaginário sobre o sertão foi associado apenas à fome e à miséria. Só durante as secas a grande mídia vinha aqui, para explorar de maneira limitada o mandacaru, a casa abandonada, as famílias em retirada... era mais fácil culpar a estiagem pela fome, e essas imagens vendiam isso, inclusive, para nós mesmos (O BEM..., 2020).

"A seca perdeu o pavor mas a lenda permanece" (O PAÍS, 1971), segue o prefeito. Firme, seguro. O filme parece concordar inteiramente com o que é dito aqui, talvez por isso, escolha colocá-lo no final: para *educar* o público (MARTINS, SERAFIM, 2022), para não permitir que ele deixe a experiência de maneira frouxa... talvez, e bastante provável. Mas mesmo assim, ainda há espaço para vagarmos.

Mais algumas imagens finais convidam à deriva: uma cruz sobre uma pedra no meio de um mundo d'água, meninos mirando um açude, um homem perdido em uma canoa... Sim, se a entrevista termina até corroborando certa tese sociológica, as imagens a fazem explodir, verdadeira miríade: onde o certo se confunde, onde o sertão se sabe.

4. Conclusão

O País de São Saruê toma nome em um cordel, *Viagem ao País de São Saruê* (1956), de Manoel Camilo dos Santos, onde impera a utopia, onde “os tijolos das casas são de cristal e marfim”, “as lagoas de mel”, as pedras, “de queijo e rapadura”...



e isso soa, no mínimo, curioso, afinal, eis um filme interessado em assuntar a pobreza. E se o tomo como mote para esta conclusão é porque percebo bem aí o nervo que quis seguir com este texto, desde o começo.

Primeiro, há um tensionamento muito interessante entre realidade e utopia: o filme se debruça sobre a pobreza ao mesmo passo em que parece, desde seu íntimo, desinteressado em elaborá-la como definitiva, procura suas causas, vasculha suas consequências, mas quer mesmo é desmistificá-la: vislumbrar todo-o-mundo-inteiro que reside e resiste além dela, ou, muito rente à ela, em seus poemas, músicas e imagens. Parece, nesse sentido, utópico, e por isso: tanto e tamanho lirismo.

Mas não só por isso. Minha conclusão é que esse filme, ainda que ancorado no lirismo sertanejo, não se “contenta” com o imaginário que o sustenta, e dele se alimenta. Não, ele quer imaginar, por si próprio, o *seu* sertão, quem sabe, propô-lo outro, como o cordel no qual toma nome e mote. Temos, então, um segundo tensionamento: entre o imaginário (como algo consolidado) e a imaginação (como exercício de criação).

Outra conclusão: esse filme é inteiro um exercício de (re)imaginação de sertão. Ainda que facilmente apreciável dentro do modelo sociológico (BERNARDET, 2003), Vladimir não parece sair aqui à procura de “realidades prontas”, e sim, de um mundo a ser construído, em música e poesia, em imagem e rima, e mais: a partir de si. Ele não afirma: “a Paraíba é aqui”, mas pergunta: “e se”...

Pode até parecer contraditório ancorar uma apreciação destinada a “afastar” um filme do modelo com o qual ele dialoga focando precisamente nas principais características de tal modelo, mas, se o fiz foi bem porque encontro nesse jogo curioso, entre o sociológico e o lírico, certa brecha para explicitar o que há aí de disruptivo: foi para procurar uma narração impregnada de poesia, foi para encontrar entrevistas contrastadas com deriva. Foi o que fiz até aqui.

Também pode parecer anacrônico olhar para um filme da década de 1970 a partir de questões declaradamente “contemporâneas”, mas, se o fiz, inclusive estabelecendo paralelos diretos com filmes como *Aboio* e *O Bem*, foi porque *O País* me parece, sim, diante de tudo isso, certamente contemporâneo. Afinal, como propõe Agamben (2012): ser contemporâneo é *antes* estar em desajuste com nosso tempo do que, plenamente inserido neste. E desse desajuste: toda imagem, toda imaginação. E daí: países e sertões.



Referências

ABOIO. Direção de Marília Rocha. Brasil: 2005. 1 vídeo (71 mim). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hDctfkIXsME&t=1844s&ab_channel=CristianeLima. Acesso em 12 mar. 2025.

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. São Paulo: Edusp, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2012.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: 1960. Preto e branco. 1 DVD (21 min).

BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: Cinema*. São Paulo, Europa, 1979-1980.

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

CARVALHO, Vladimir. *O País de São Saruê*. Brasília: Ed. UNB, 1986.

CHAVES, Renan. Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de voz de Deus e voz over. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 26, p. 83-105, 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/599>. Acesso em 12 mar. 2025.

GUEDES, Heverton da Silva. Aboio: evocação ao sertão. *Arteriais*, v. 10, n. 16, p. 162-176, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/16881/11309>. Acesso em: 12 mar. 2025.

GUEDES, Heverton da Silva. O bem virá: esverdear retratos para esperar paisagens. In: MELO, C. T. V.; WELLER, F.; RODRIGUES, L. R. A.; COSTA, M. R.. (Org.). *Pensar o Documentário* (Vol. 4). 1. ed. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2024, v. 4, p. 237-253.

GUEDES, Heverton da Silva. O seu deserto é aqui: a representação do sertão no cinema do terceiro mundo. In: NETO, V. J.. (Org.). *Fronteiras, (in)dependências e modernidades: memórias e comemorações - Memória do XI Encontro estadual da Anpuh/MT*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2024, v. 1, p. 139-161.

GUEDES, Heverton da Silva. Sertão hollywoodiano, cinema paulista: a representação sertaneja na década de 1950. *Faces da História*, Assis, v. 9, n. 2, p. 331-341, 2022. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2399>. Acesso em: 12 mar. 2025.

LABAKI, Almir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MARTINS, Raquel Salama; SERAFIM, José Francisco. Entre poemas, narrações e canções: as gradações das vozes over no documentário O País de São Saruê. *Passagens*:



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, [S. l.], v. 13, p. 1–25, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/71072>. Acesso em: 12 mar. 2025.

MOREIRA, Gislene. *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba, 2018.

O BEM VIRÁ. Direção de Uilma Queiroz. Brasil: 2020. 1 vídeo (78 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tOk3PGepizg&list=PLBLDdejs34FxCyv10GH6ixlzbYu4uDrJ&t=0>. Acesso em 12 mar. 2025.

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. Brasil: 1953. Preto e branco. 1 DVD (105 min).

O PAÍS DE SÃO SARUÊ. Direção de Vladimir Carvalho. Brasil: 2004. Preto e branco. 1 DVD (80 min).

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Notas sobre o documentário brasileiro moderno. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 3, n. 2. p. 80-103, 2014. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/127>. Acesso em: 12 mar. 2025.

SANTOS, Manoel Camilo dos. Viagem ao País de São Saruê. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 4 (2005). Disponível em: <<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: NAU, 2006.

VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1963. Preto e branco. 1 DVD (103 min).

ESTÉTICA SONORA DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO NA PARAÍBA

SOUND AESTHETICS OF CONTEMPORARY AUDIOVISUAL IN PARAÍBA

Ian Costa

(Doutor – Universidade Federal de Campina Grande)

ESTÉTICA SONORA DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO NA PARAÍBA¹

SOUND AESTHETICS OF CONTEMPORARY AUDIOVISUAL IN PARAÍBA

Ian Costa² (Doutor – Universidade Federal de Campina Grande)

Resumo

Este estudo traça um breve panorama da estética da perspectiva sonora do audiovisual paraibano contemporâneo a partir de um levantamento bibliográfico, análise fílmica e entrevistas com agentes culturais do estado. Através de uma análise da conjuntura técnica e expressiva, encontra nas diretrizes do realismo e hiper-realismo sonoro formas de representação que se mostram ao mesmo tempo singulares e alinhadas às tendências hegemônicas da produção audiovisual mundial.

Palavras-chave: Audiovisual paraibano, estética sonora, realismo, hiper-realismo.

Abstract

This study outlines a brief overview of the aesthetic perspective of sound in contemporary Paraíba audiovisual through a bibliographic survey, film analysis, and interviews with cultural agents from the state. By analyzing the technical and expressive context, it identifies the guidelines sonic of realism and hyper-realism as forms of representation that are both unique and aligned with the hegemonic trends of global audiovisual production.

Keywords: Paraíba audiovisual, sound aesthetics, realism, hyper-realism.

1. O contexto paraibano

É possível apontar relevantes títulos e pesquisas que se debruçam sobre a historiografia do audiovisual produzido na Paraíba, sobretudo de perspectivas como dos realizadores, dos ciclos, de formatos específicos como os documentários. Pouquíssimo, entretanto, será encontrado por quem se dedicar a buscar por referências do panorama sonoro no cinema paraibano. Ratificando a desvantagem metodológica que o som tem em relação à imagem em sua representação impressa, no requisito técnico e da escassez de conhecimento especializado mesmo de boa parte de realizadores e pesquisadores a este respeito, o registro acerca do som é rarefeito nas publicações. Quando ocasionalmente aparece está relacionado a alguma composição musical presente em dado filme ou até curtas notas técnicas sobre tecnologias que acompanharam a mudança

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: A produção audiovisual na Paraíba contemporânea: estética, política e mercado.

² Doutor em Comunicação pela UFPE e professor da UFCG nas áreas de poéticas sonoras e audiovisual. Atualmente pesquisa estética e processos de produção do som no audiovisual.



do panorama dos ciclos, em especial o superoitista. Ao tratarmos da estética do audiovisual contemporâneo na Paraíba nas breves páginas deste estudo adotamos a perspectiva do som como um registro que, ao passo que reflete sobre a negligência posta até então com esta seara, ao mesmo tempo dialoga com importantes dinâmicas da produção audiovisual periférica e independente que compõe o contexto do estado que, embora destacado por suas idiossincrasias, reverbera ao mesmo tempo condições não tão atípicas dos cenários nacional e subcontinental. Entretanto, dada a ausência de fontes bibliográficas relativas ao estudo da dimensão sonora no estado, faz-se necessário que nos apoiemos concomitantemente em entrevistas de agentes diretamente ligados ao processo, como técnicos de som e realizadores paraibanos em sentido amplo.

A Paraíba se configura como um espaço periférico no cenário audiovisual brasileiro, condição que deriva de uma conjunção de fatores geográficos, sociais, políticos e, sobretudo, econômicos. Conforme Rolim (2015), a produção audiovisual no estado carece de arcabouços estruturais robustos, contrastando com a centralidade de estados como Rio de Janeiro e São Paulo, que, em 2014, concentravam cerca de 80% da produção nacional de longas-metragens. Embora a última década tenha testemunhado uma relativa descentralização geográfica da produção, a correlação entre PIB e volume audiovisual permanece evidente, ainda que não estritamente proporcional. No recorte temporal de 2002 a 2024, a Paraíba emerge como o quarto maior produtor do Nordeste (ANCINE, 2024), com um volume significativamente inferior ao do Ceará e uma discrepância quantitativa de mais de setenta vezes em relação a São Paulo. A produção audiovisual no estado é marcada por uma dependência estrutural de políticas públicas, como editais e leis de incentivo, que refletem a ausência de um modelo industrial consolidado, conforme argumenta Pereira (2020). A sazonalidade das produções e a precariedade na captação de recursos perpetuam um cenário de instabilidade no qual a remuneração adequada dos profissionais é exceção, não regra. Galdino (2024) ressalta a insuficiência dos orçamentos e a falta de políticas contínuas, como as existentes em Pernambuco, que contrastam com a realidade paraibana, enquanto Nogueira (2010) atribui a Pernambuco o status de periferia, sugerindo uma condição ainda mais periférica para a Paraíba.

A produção audiovisual na Paraíba se distancia do modelo industrial, aproximando-se do que Pereira (2020) denomina cinema artesanal, caracterizado por orçamentos reduzidos, improvisação e uma estética singular, dotado de dinâmicas de produção inventivas e sem rigidez hierárquica ou funcional. Esse modelo, embora criativo, reflete limitações estruturais do estado, onde a ausência de um mercado consumidor local e a carência de janelas de exibição consolidam a marginalidade da produção. Ao nos apoiarmos na concentração produtiva brasileira no eixo sudestino, podemos inferir que tal condição se irradia por outras unidades da federação e/ou mesmo do contexto latino-americano, compreendendo o Brasil como um dos principais polos produtivos deste cenário regional.

Canuto (2019) considera que dentre as singularidades da produção paraibana estão contidas, além da inventividade diante à escassez de recursos, um largo papel de aproximação de instituições acadêmicas, sobretudo no que tange as três universidades públicas presentes no estado, a Universidade Estadual da Paraíba, a Universidade Federal de Campina Grande e, principalmente, a Universidade Federal da Paraíba. Tal apontamento fica evidente ao acompanhar o papel destas entidades durante os diversos ciclos históricos da produção audiovisual do estado. Das primeiras exhibições, do período cineclubista (Vilar, 2015) até o antropológico em que surgem os primeiros destaques como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), diversas instituições de ensino tiveram papel decisivo no apoio e fomento, mas é a partir do ciclo do Super-8 que atuariam com mais força as universidades, sobretudo com o fornecimento de equipamento e capacitação (NUNES, 2013). Tal condição se efetuariam até o período da transição para a produção no estado, o que efetivaria a transição de novas mídias, arranjos produtivos e novas técnicas.

É relevante salientar que até o início da transição ao digital que o som das produções paraibanas seguia sendo algo puramente técnico e, quando existente para além de música e voz, rudimentar. Isto decorria por fatores diversos, tais como carência de equipamentos e recursos, falta de capacitação profissional e, por consequência, uma estética que tentava suprimir e contornar as adversidades, valendo-se de estratégias como a própria sobreposição das músicas e ambiências. Alguns filmes acabaram por contar com a colaboração de profissionais de outros centros produtivos, como o caso do

técnico de som e sound designer cearense Márcio Câmara que atuou em produções como *A árvore da miséria* (Marcus Vilar, 1998) e *A canga* (Marcus Vilar, 2001). É a partir da efetivação da transição para o digital que o som no audiovisual paraibano passa a outro patamar. Evidentemente nos afastando de determinismos tecnológicos, outros fatores foram de suma importância para tanto. O gradativo aquecimento no (ainda sazonal) mercado de produção audiovisual no estado demandou a necessidade de profissionais especializados nas dinâmicas sonoras para os filmes. É então que surgem figuras como Gustavo Rocha e Bruno de Sales que buscam capacitação em outros centros, trazendo equipamentos específicos para o estado e, por sua vez, capacitando terceiros para lhes prestar assistência nas produções, disseminando gradativamente tais técnicas. Este é o momento em que se aproxima tecnicamente a produção realizada na Paraíba com a de outros centros de maior destaque no cenário nacional, como o vizinho Pernambuco e até o eixo sudestino. O mesmo raciocínio ocorre com demais setores do audiovisual no estado, que neste contexto temporal tem seu primeiro edital exclusivamente dedicado ao audiovisual em 2009, o Prêmio Linduarte Noronha (GAMA, 2013), ponto este que elegemos como marco para um novo ciclo que entendemos como contemporâneo por compreender que o mesmo está inserido em um contexto já consolidado na transição midiática, bem como nos desdobramentos de arranjos e técnicas de produção e exibição audiovisual no estado.

2. Rumo ao real e além

O avanço técnico propiciou uma gradativa reconfiguração estética e diversidade temática. Em sentido amplo podemos afirmar que o panorama sônico das produções passou a se nortear por uma configuração aproximada do que seria um realismo/naturalismo, a crueza de um som direto com pouca ou nenhuma intervenção em sentido de desenho de som que não inserções pontuais de músicas. Distanciamos esta simplicidade de diretrizes históricas e influências do Cinema Direto³, aproximando-o sim da ideia e uma resolução para determinado problema. Ocorre que,

³ Movimento cinematográfico que buscava maior espontaneidade e naturalidade nos documentários. Ao final da década de 1970 foi assinado um acordo de colaboração entre a UFPB e o Instituto Varan, criado pelo idealizador do movimento, Jean Rouch, fato que influenciou profundamente a produção audiovisual paraibana, sobretudo do ciclo superoitista.



como dito, as produções na Paraíba (sobretudo nos primeiros anos do que traçamos enquanto contemporâneo) operam com orçamentos muito baixos, fator que reverbera na construção sonora dos filmes, visto que a equipe de som corriqueiramente é uma das menores em produções deste tipo, muitas vezes composta por um único indivíduo. Deste modo, não há verba para pós-produção e suas etapas, apenas a captação do som direto, como corrobora o técnico de som Daniel Moraes:

(...) a gente sabe que se existir algum dinheiro para a pós-produção, muitas vezes ele é escasso. Então a gente vai ter pouco tempo de estúdio, muitas vezes a gente não tem foley (...). Muitas das produções que a gente realiza na Paraíba, e que foi a forma com a qual eu aprendi, é entender que muitas vezes se gasta quase tudo já na produção e o que se tem para pós-produção é muito pouco. Então a gente tem que fazer o máximo possível do que dá já na produção. A gente não pode se dar ao luxo de deixar para depois. (MORAES, 2024).

Pautados pela necessidade de um som direto com alto nível de detalhamento e qualidade para minimizar custos de pós-produção, fator aliado à melhoria e acesso aos equipamentos de captura de campo e manipulação do som, filmes como *Borra de Café* (Aluizio Guimarães, 2009) e *Travessia* (Kennel Rógis, 2011) passaram a explorar sons muito intensos e vívidos com processos muito simples de pós-produção. Este, aliás, conforme o diretor e roteirista Nathan Cirino (2024), foi durante muito tempo o calo dos realizadores paraibanos:

(...) a coisa que deixou de assustar foi o trabalho de pós no som, e o cinema paraibano sofria com isso. A gente tinha um som que tinha que se resolver no set, que tinha que se resolver no som direto e nós não pensávamos muito no trabalho de pós, principalmente uma montagem completa de um som, com ambiência, com efeito, com foley. Isso era uma coisa muito distante. Hoje eu já vejo que não isso. (CIRINO, 2024).

As novas possibilidades e influências facilitaram a ampliação deste grau de verossimilhança realista que caminharam para uma gradativa intensificação e complexificação de sua forma. Tal fator pode ser associado ao que Bordwell (2006) teoriza enquanto o princípio da continuidade intensificada. Para o autor, o princípio de ruptura de padrões estéticos que ocorria até os anos 1960 deu lugar à intensificação de esquemas de representação que buscam cada vez mais a vividez. A confluência destes



fatores e a ligação estética com a continuidade intensificada dialogam no sentido a atender apontamentos feitos por Jeff Smith (2013) como tendências estéticas do som no audiovisual de modo irrestrito. A publicação que data do início da década passada aponta alguns fatores impulsionados pela evolução técnica nos sentidos de gravação, manipulação e reprodução dos dispositivos, tais como maior dinâmica entre as sonoridades, intensidades mais elevadas e maior incidência de faixas de baixa frequência. Em outra via, aponta a complexificação dos espaços sonoros, maior uso de efeitos auditivos extradiegéticos e aquilo que chama de “*foleys* hiperdetalhistas”, algo que Carreiro (2018) entende se tratar de elementos hiper-realistas. Uma vez que a representação sônica no audiovisual paraibano acompanhou todos os outros pontos indicados por Smith, não foi diferente com o panorama que Capeller (2008, p.3) indica como “um registro sonoro que se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade” (Idem), algo que acaba por ultrapassar a ideia de semelhança e lhe atribui novas camadas de significação e imersão.

A queima (Diego Benevides, 2013) é um filme classificado como documentário que ganha, a partir de sua constituição sonora, conotações ficcionais. Ao tratar de famílias que vivem em canaviais da Zona da Mata Paraibana, aborda a suposta presença de espíritos que habitam a região, sobretudo o de Macário, entidade avessa ao fogo, que combate e apaga as chamas, inclusive a de um lampião que abre a narrativa. Conforme o relato do personagem entrevistado, o som ouvido naquele momento, remetente a algo entre um assovio, canto de pássaro, silvo do vento e fricção metálica, se trata da presença de Macário. Esta sonoridade, supostamente real e camuflada pela onírica e indeterminável materialidade do espírito, trata-se de um som construído pelo *sound designer* Gian Orsini e pelo diretor do filme a partir do manejo do botijão de gás que alimenta o lampião. O silvo garante ao filme um caráter de veracidade incondizente com a realidade da gravação mesmo sem a certeza de sua constituição. Aliás, a imaterialidade é a razão de sua existência na direção da incerteza e, diante do suspense, da imersão do espectador:

No momento em que propõe uma sensação de presença aumentada, utilizando coeficientes de realidade ou de materialidade, o hiper-realismo sonoro se aproxima do háptico, pois gera uma sensação de estímulo materializado a ponto de ser sentido não só pelos ouvidos. (OPOLSKI, 2015, p.10).



A transformação da camada sonora no audiovisual, impulsionada pela digitalização dos meios de produção e reprodução, trouxe consigo uma mudança profunda na forma como a realidade é representada e percebida. Conforme James Buhler (2019), essa evolução técnica e expressiva não apenas alterou os métodos de criação e reprodução do som, mas também modificou a própria ontologia da representação da realidade. Em outras palavras, o som deixou de ser um mero reflexo fiel do mundo real para se tornar uma ferramenta de construção de significados e sensações, priorizando a inteligibilidade e a experiência sensorial em detrimento da fidelidade absoluta à forma. Essa mudança de paradigma resultou em um novo patamar de realismo, que Buhler descreve como um "realismo irreal", no qual a representação sonora não busca replicar a realidade de maneira literal, mas sim evocar uma percepção do real que é moldada por afetos, sensações e subjetividades. Essa ruptura ontológica na representação sonora pode ser comparada, segundo Buhler (2019), à diferença entre uma imagem fotográfica e um desenho animado. Enquanto a fotografia busca capturar a realidade de maneira empírica, o desenho animado não está preso a essa obrigação, pois sua natureza é intrinsecamente subjetiva e expressiva. Da mesma forma, o som no audiovisual contemporâneo, especialmente em produções que exploram o hiper-realismo sonoro, não está mais limitado à reprodução fiel do mundo real. Em vez disso, ele passa a operar como uma expressão da vontade criativa, instituindo uma realidade sonora que, embora faça alusão ao real, é entendida como irreal. Esse paradoxo é particularmente evidente em animações, nas quais o som, mesmo sendo claramente construído e artificial, consegue imergir o espectador em narrativas fantásticas e emocionalmente envolventes. A sonoridade hiper-real, portanto, não busca replicar o mundo real, mas sim criar uma experiência sensorial que, embora irreal, é profundamente convincente e imersiva. Essa abordagem reflete uma mudança na percepção do realismo, que passa a ser menos sobre a fidelidade à forma e mais sobre a capacidade de evocar emoções e sensações. Nesse sentido, o som no audiovisual contemporâneo funciona como uma ponte entre o real e o imaginário, permitindo que o espectador se conecte com narrativas que, embora fantásticas, são carregadas de significado e afeto. Essa nova ontologia do som, marcada pela subjetividade e pela



expressividade, redefine não apenas a forma como ouvimos, mas também a forma como entendemos e nos relacionamos com a realidade representada no audiovisual, o que para Capeller (2008), seria uma forma não localizada de representação audiovisual contemporânea e efetivamente propiciada pelas práticas e contextos digitais:

O hiper-realismo cinematográfico é uma tendência genérica da indústria cultural contemporânea, não se constituindo em grupo artístico específico ou movimento estético declarado. Uma discussão a respeito de suas origens não se furtaria a uma abordagem estritamente visual, mas a inserção da questão do som neste quadro representa a possibilidade de descrever de forma mais precisa as complexas relações que se estabelecem entre o desenvolvimento aparentemente contínuo da tecnologia cinematográfica, de um lado, e as diversas modificações de ordem estética na produção dos filmes e em sua recepção pelo público, de outro. (CAPELLER, 2008, p.7).

É possível ilustrar a própria definição de generalidade empregada pelo autor no seu aspecto geográfico de incidência de tal prática estilística a partir de sua presença não pontual em um centro de produção periférico (Paraíba) dentro de um contexto periférico em sentido global (América Latina). Em *Uma vez ao dia* (Nathan Cirino, 2024) temos uma narrativa que se utiliza da metáfora e da dubiedade entre a adoção de uma criança e de um cachorro. As formas sonoras dos dois seres são a todo tempo alternadas e fundidas, com corridas da criança sincronizadas com elementos como coleiras e unhas de um cão, respirações caninas e infantis, gritos e latidos fundidos, garantindo a insegurança perceptiva do espectador dentro da dúvida que se alterna como mote da narrativa. Estes elementos são vívidos, verossímeis e arbitrários por definição e propósito.

Pulmão de Pedra (Torquato Joel, 2023) é um documentário performático que conta a história de Joãozinho, um minerador da cidade de Nova Palmeira-PB que se submetem ao trabalho nas minas como meio de sustento mesmo cientes de que a inalação do pó proveniente da atividade gradativamente os levará a uma dolorosa morte gerada pelo enrijecimento de seus pulmões em razão do acúmulo de mineral ao longo dos anos. A construção sonora realizada por Bruno Alves trabalha no intuito de criar pelas sonoridades da mina, como o vento, a reverberação, os sons provenientes da atividade de mineração, das rochas e da água um contraste metonímico do próprio título e da história de Joãozinho: um contraste entre a rigidez mineral e o orgânico do pulmão.

Através da junção de diversas camadas destes elementos somadas a outras, arbitrárias e externas, contribuem no sentido da montagem de um discurso que, apesar de direto, torna-se poético, imersivo e profundamente sensorial.

Um caso superlativo da utilização da estética sonora hiper-realista pode ser encontrado no longa-metragem *A noite amarela* (Ramon Porto Mota, 2019). Pautado nas incertezas como um elemento central da narrativa, conta a história de um grupo de amigos que resolve passar um tempo em uma ilha que pouco conhecem. A trama carrega convenções do gênero de suspense/horror, porém trabalhando a entidade maléfica indefinida através de um jogo entre movimentos de câmera e angulações imersos em representações sonoras amorfas, mas que ao mesmo tempo remetem ao escuro, denso e temerário. A construção que trabalha sob o regime nomeado por Buhler (2019) como trilha sonora integrada, mistura efeitos sonoros dentro e fora da diegese com a música presente em quase todo o filme, forma sônica monstruosa que se apresenta ao mesmo tempo como algoz e *leitmotiv* indiscernível em sua materialidade, somando-se ainda a elementos abordados no enredo que tratam de experimentos em física quântica, por natureza indeterminada e misteriosa.

3. Considerações finais

A análise do panorama sonoro no audiovisual paraibano contemporâneo revela uma trajetória marcada por desafios estruturais, mas também por uma notável capacidade de superação e inovação. A Paraíba, embora situada em uma posição periférica no cenário audiovisual brasileiro, demonstra uma produção que, apesar das limitações orçamentárias e da escassez de perenidade, consegue desenvolver uma estética sonora singular e expressiva. A gradativa transformação sofrida pelo panorama sonoro do audiovisual paraibano se revela condizente com os apontamentos de Smith (2013) em uma demonstração de coerência do panorama e horizontalidade técnico proporcionado pela tecnologia e cultura digital, aproximando linguagens e parâmetros, ao passo que demonstra, mesmo diante das idiossincrasias de um polo de produção periférico como o paraibano, buscas e soluções similares aos de centros hegemônicos. A procura pela imersão, pelo sentir e a resposta pelas arbitrariedades travestidas de um “real mais-que-perfeito”.



O contexto de uma matriz que a partir do primeiro contato com o digital passa a buscar a excelência do som direto por necessidade de contornar as adversidades, corroborando com a inventividade proposta por Canuto (2019), encontrou nas técnicas e tecnologias digitais as ferramentas para o desenvolvimento de uma linguagem ao mesmo tempo única e consonante com os princípios que se apresentam como massificados na estética contemporânea local e universalmente. A marca de tal conexão é reflexo de uma intensificação que ao se deparar com o limite da reprodução descobriu o disfarce da representação e todo o potencial de sensações possíveis.

Referências

A árvore da miséria. Direção de Marcus Vilar. João Pessoa: Convídeo, 1998. 1 DVD (11 min.).

A canga. Direção de Marcus Vilar. João Pessoa: FIC, 2001. 1 DVD (12 min.).

A queima. Direção de Diego Benevides. João Pessoa: Extrato de cinema, 2013. 1 DVD (13 min.).

A noite amarela. Direção de Ramon Porto Mota. João Pessoa: Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD (100 min.).

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *Painel da Produção Audiovisual Brasileira*. Brasília: ANCINE, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-da-producao-audiovisual-brasileira>. Acesso em 29 de agosto de 2024.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. João Pessoa: Noronha e Vieira, 1960. 1 DVD (21 min.).

BORRA de Café. Direção de Aluizio Guimarães. Matinhas: Studio Z, 2009. 1 DVD (17 min.).

BORDWELL, David. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BUHLER, James. *Theories of the soundtrack*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019.

CANUTO, Kleyton Jorge. *O audiovisual paraibano: uma proposta de cartografia espacial, social e midiática*. 2019. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008. p. 65-70.

CARREIRO, Rodrigo. Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso. *Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2. Mai./Ago. 2018.

CIRINO, Nathan. *Entrevista concedida ao autor*. 12 jun. 2024.

GALDINO, Giancarlo. *Entrevista concedida ao autor*. 28 jun. 2024.

GAMA, Filipe Brito. *Documentário Contemporâneo na Paraíba e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual*. 2013. 211 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

MORAES, Daniel. *Entrevista concedida ao autor*. 14 jun. 2024.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: Editora UFPE, 2010.

OPOLSKI, Débora. A comunicação no cinema dos sentidos: Abordando a smersão sob a perspectiva do som. *Ação Midiática. Estudos em comunicação, sociedade e cultura*, Curitiba, v. 09, p. 01-13, jan./jun. 2015.

PEREIRA, Kira Santos. *Relações entre montagem e som: processos criativos e modos de produção no cinema brasileiro*. 2020. 549 f. Tese (Doutorado) - Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

PULMÃO de pedra. Direção de Torquato Joel. João Pessoa: Lúmia Cultural, 2023. 1 DVD (14 min.).

ROLIM, Cristhine Lucena. *Estratégias alternativas de produção no cinema brasileiro contemporâneo: o caso da cooperativa “Filmes à granel”*. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação e Culturas Audiovisuais, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

TRAVESSIA. Direção Kennel Rógis. Coremas: Jabre, 2011. 1 DVD (13 min.).

UMA vez ao dia. Direção de Nathan Cirino. Campina Grande: Maria Fita, 2013. 1 DVD (15 min.).

VILAR, Lúcio Sérgio de Oliveira. *O primeiro cineasta: cinema silencioso na paraíba marco zero para um cinema fundado no real*. 2015. 269 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A CÂMERA INCORPORADA NO DOCUMENTÁRIO: DIÁLOGOS ENTRE CINEMATOGRAFIA E IMAGINÁRIO NO FILME UMA CIÊNCIA ENCANTADA (2010)

THE CAMERA INCORPORATED INTO DOCUMENTARY: DIALOGUES BETWEEN CINEMATOGRAPHY AND THE IMAGINARY IN THE FILM AN ENCHANTED SCIENCE (2010)

Leandro Cunha de Souza

(Mestre em Comunicação– UFPB)

Francisco Sales de Lima Segundo

(Mestre em Antropologia – PPGA/UFPB)

Hertz Wendell de Camargo

(Pós-doutorando em Antropologia UFPB e Docente PPGCOM-UFPR)



A CÂMERA INCORPORADA NO DOCUMENTÁRIO: DIÁLOGOS ENTRE CINEMATOGRAFIA E IMAGINÁRIO NO FILME *UMA CIÊNCIA ENCANTADA* (2010)¹

THE CAMERA INCORPORATED INTO DOCUMENTARY:
DIALOGUES BETWEEN CINEMATOGRAPHY AND THE
IMAGINARY IN THE FILM AN ENCHANTED SCIENCE (2010)

Leandro Cunha de Souza² (Mestre em Comunicação– UFPB)
Francisco Sales de Lima Segundo³ (Mestre em Antropologia – PPGA/UFPB)
Hertz Wendell de Camargo⁴ (Pós-doutorando em Antropologia UFPB e Docente PPGCOM-UFPR)

Resumo

No documentário *Uma ciência encantada* (2010), analisamos a câmera como extensão do corpo do cinematógrafo, que carrega em si todo o aparato técnico do cinema tais como sua forma de abordagem e enquadramentos. Ao mesmo tempo, ele dialoga com imagens, memórias, presentes no corpo (imaginário) do cinematógrafo. Como resultado, esta pesquisa revela que a câmera incorporada, portanto, cardíaca e pulsante, possibilita a ritualização de mitos e aproxima o espectador da narrativa audiovisual construindo paisagens imaginais e criando novos sentidos para o objeto documental.

Palavras-chave: Documentário; Cinematografia; Imaginário; Jurema; Rito.

Abstract

In the documentary *An Enchanted Science* (2010), we analyze the camera as an extension of the cinematographer's body, which carries all the technical apparatus of cinema, such as its approach and framing. At the same time, it dialogues with images, memories, present in the (imaginary) body of the cinematographer. As a result, this research reveals that the incorporated camera, which is therefore cardiac and pulsating, enables the ritualization of myths and brings the viewer closer to the audiovisual narrative, constructing imaginary landscapes and creating new meanings for the documentary object.

Keywords: Documentary; Cinematography; Imaginary; Jurema; Rite.

Para dar início aos trabalhos

Esse ensaio representa uma incursão exploratória ao universo do cinema brasileiro buscando conceituar a relação entre corpo e câmera como um dos agentes do processo criativo cinematográfico considerando a filmagem como um rito de passagem entre a realidade e o imaginário com complexos atravessamentos culturais: o corpo do operador da câmera, os corpos dos personagens e a *mise-en-scène* (Comolli, 2008).

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO DOCUMENTÁRIO.

² Graduado em Ciências Sociais (UFPB), Mestre em Comunicação Social (UFPB), membro do grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: leandrocunhadesouza39@gmail.com.

³ Graduação em Comunicação Social (UFPB) e Mestre em Antropologia (PPGA/UFPB). E-mail: chicosales78@gmail.com.

⁴ Pós-doutorando em Antropologia (UFPB) e Docente PPGCOM-UFPR. Líder do grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hzwendell@gmail.com.



A movimentação da câmera e dos corpos no seu entorno, são situações comuns ao ato da filmagem. Por meio do encaixe corpo-câmera, as imagens tomam sentido em sua potencialidade comunicativa. Desta forma, podemos dizer que ocorre um encaixe, um encontro entre o corpo e a câmera (Nichols, 2009). Até mesmo de forma maquínica, é notória a aproximação dos seus espaços e imaginários, por exemplo, numa primeira posição, a pessoa que opera a câmera, numa segunda, quase colado ao corpo do operador devido a sua interação está a câmera, por fim, aproximados ou afastados, estão os corpos em cena, a matéria, as imagens (Benjamin, 1993). A câmera ganha sentido em seus devires programáticos (Flusser, 2012) e o operador se funde a ela por meio do ritual da filmagem, atravessando a câmera com sua trajetória e suas poéticas, neste sentido, a câmera é mais do que a extensão do seu corpo, no rito eles são um só, corpo-câmera.

Escolhemos o documentário *Uma ciência encantada* (2010)⁵, dirigido por Chico Sales, que revela o ritual da Jurema Sagrada no município de Alhandra, na Paraíba, reconhecida por praticantes e pesquisadores por ser a capital da Jurema no Brasil. Nosso ensaio busca destacar a linguagem da câmera no documentário enquanto método e técnica, na tentativa de comunicar o ritual da Jurema e sua representação como “ciência”, no desenrolar da manifestação religiosa. Seguindo diversos autores – Deleuze (1985), MacDougall (2016), Elsaesser e Hagener (2018) –, concordamos que durante o manuseio dos equipamentos no ato da filmagem, operadores e aparelhos se confundem, e que nós somos um acúmulo cultural, pessoal e ontogenético da nossa espécie. Deste modo, a câmera é a extensão do corpo do seu operador, resultado de uma relação dialética entre a imagem técnica (câmera, aparato, tecnologia) e o imaginário (corpo, memória, repertório), (Berger, 1972).

No documentário, o corpo-câmera carrega em si todo o aparato técnico do cinema tais como elementos técnicos e estéticos. Ao mesmo tempo, ele dialoga com repertório cultural, experiências profissionais presentes no corpo (imaginário) do cinematógrafo (Barthes, 1984). Diante de todas essas interações e movimentos operacionais inerentes à execução do ofício cinematográfico, este ensaio tem como preocupação maior, dentre outras, ser o primeiro passo para a uma discussão sobre a

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-cvSh71prO&t=815s>. Acesso em 20 de março de 2025.



relação corpo-câmera no cinema brasileiro, tanto em filmes ficcionais como documentais.

Por fim, marcada por manuseios em que a câmera pesa, treme, desfoca, percebida no ombro ou na mão, resultantes do esforço físico na tentativa de captar a melhor imagem, com vista a aproveitar ao máximo o potencial dos recursos técnicos dos equipamentos e de captar a essência espiritual da religião. Nesse percurso, não sem desconfortos e dores físicas, emergem sensações e ambiências, e afloram novos sentidos e paisagens imaginais relacionados ao objeto filmado, no caso, a Jurema Sagrada.

A Jurema Sagrada

A jurema é uma planta que desempenha um papel central em diversas práticas religiosas e culturais no Brasil, especialmente na região Nordeste, onde é particularmente reverenciada na Paraíba na religião que leva seu nome, a Jurema Sagrada. Suas origens remontam às tradições indígenas, sendo utilizadas por diferentes comunidades indígenas para fins medicinais e ritualísticos. A planta é conhecida por suas propriedades psicoativas, que são ativadas quando seus ramos e cascas são preparados em forma de um vinho, conhecido como “vinho de jurema”.

Uma das características marcantes da Jurema na Paraíba é a sua interseção com o catimbó, o candomblé e a umbanda, todas práticas espirituais que também possuem raízes afro-indígenas. O catimbó é frequentemente associado a rituais de cura, proteção e exorcismo e compartilha com a Jurema a utilização de elementos naturais e o contato com o mundo espiritual. Enquanto a Jurema é mais focada na experiência de transe e na comunicação com entidades espirituais, o catimbó pode envolver uma gama mais ampla de práticas. A relação entre a Jurema e o catimbó é complexa e multifacetada. Ambas as tradições dialogam e se influenciam mutuamente, refletindo a sincretização das culturas indígenas, africanas e europeias ao longo da história. Durante os rituais de Jurema, é comum que elementos do catimbó sejam incorporados, como a presença de encantos e a invocação de espíritos ancestrais, criando uma experiência espiritual rica e diversificada.

Na Paraíba, a Jurema Sagrada se destaca como uma manifestação cultural rica, sendo considerada a cidade de Alhandra como a capital da Jurema no Brasil. O ritual dessa religião envolve uma série de práticas que buscam a conexão com o sagrado



incluindo sons rítmicos, cânticos, danças, invocações, transe mediúnico e a presença de um líder espiritual, frequentemente chamado de mestre, padrinho ou madrinha. Portanto, a Jurema, suas origens e diálogos com outras religiões na Paraíba representam não apenas uma prática religiosa, mas também um legado cultural que reflete a diversidade e a riqueza das tradições brasileiras.

O terreiro da pesquisa

No intuito de investigar a relação entre o corpo e a câmara, escolhemos como referência principal o documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010). A escolha deste documentário se justifica por ter sido produzido na Paraíba e também pelo fato de um dos autores deste ensaio ter participado de sua equipe de câmera e fotografia, além de se constituir numa contribuição do ponto de vista religioso.

O trabalho de campo ocorreu antes das filmagens, nos meses de abril, maio, junho e julho de 2009, nos terreiros selecionados para as filmagens nas cidades de João Pessoa e Alhandra na Paraíba. Essa pesquisa se deu em um contexto de elaboração do pré roteiro para ser filmado em 2010.

Como ponto inicial de nossa investigação, analisamos o documentário a fim de compreender o processo de produção das imagens e sua sustentação enquanto narrativa visual. Em seguida, assistimos ao material bruto das imagens em Super-8mm, percebendo suas peculiaridades. Comparamos com as imagens produzidas com a câmera digital, na tentativa de tensionar e questionar os dispositivos. Visitamos o acervo pessoal do diretor de fotografia, composto por boletins de câmera, anotações, fotografias das cenas que julgamos marcantes, como também o making of da produção.

Revisamos a dissertação de mestrado acadêmico do realizador do documentário, diretor e pesquisador Francisco Sales Ferreira Segundo, apresentada ao PPGA – (UFPB), intitulada *Memória e tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): A cidade da Mestra Jardecilha*⁶. Posteriormente, analisamos a dissertação de mestrado acadêmico do diretor de fotografia deste documentário, apresentado ao PPGC - (UFPB), intitulada *Cinema direto na Paraíba: A consolidação de um estilo na representação do real*⁷.

⁶ Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7540>. Acesso em 13 de março de 2025.

⁷ Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9800>. Acesso em 13 de março de 2025.



A releitura de ambas as dissertações nos situou tanto no contexto histórico da pesquisa da produção do filme quanto para a forma que propusemos para a abordagem e condução com a câmera. Trilhamos um caminho de pesquisa interdisciplinar com viés ensaístico, descritivo e explicativo, com embasamento teórico e suporte da literatura que viabiliza um diálogo entre o documentário, a fotografia, a antropologia, a religião e a sociologia.

Entendemos que assim como a ciência, as narrativas audiovisuais e os aparatos tecnológicos também estão em constante reinvenção. Com esta provocação, notamos que a literatura existente está em constante modificação, fato que reforça a nossa convicção de que o tema proposto por nós é relevante e atual, como forma de compreender e aprofundar os estudos sobre novas formas de abordagens e linguagens da câmera no documentário.

O documentário

A produção do documentário na Paraíba tem se destacado nas últimas décadas por se tratar de um campo vasto em sua diversidade temática, ciclos e formas de abordagens. A pesquisa sobre essas produções tem sido um terreno fértil de contribuições para a identidade local e estudos das expressões artísticas da região.

A motivação por escrever este ensaio se deu ao perceber que existe a hipótese de que a câmera e a pessoa que a manipula se confundem, em muitos casos, se tornam um só corpo, como um transe, uma incorporação no momento da filmagem. Justamente por essa hipótese é que consideramos a filmagem como um ritual, pois, uma das características do ritual é a presença do corpo no espaço sagrado. Outro traço do ritual é sua capacidade de deslocamento no tempo, do tempo real, histórico e profano para um tempo imaginal, mítico e sagrado (Rocha, 2010; Camargo, 2013). No caso, uma hipótese é que o operador mergulhado na cena, na encruzilhada da *mise-en-scène*, entra em transe *mediúnico*⁸, se deslocando do seu tempo real para dentro do tempo da cena. A imagem audiovisual que nasce desse movimento e da captura de um fragmento no tempo-espço da realidade passará por outro ritual, o da montagem, onde o montador adentra o tempo da cena e cria outro tempo. Na montagem, entre os cortes, cada cena

⁸ Os termos *médium* e *mídia* possuem a mesma origem no latim *medium*. O neologismo criado para este ensaio representa essa relação entre o cinematógrafo e a câmera, uma relação midiática, que também é mediúnica, entre o cinematógrafo e a cena, no sentido de mediação entre a realidade e o espiritual dos ritos sagrados.



está em tensão com a cena anterior e a posterior, ou seja, o sentido da cena é o produto dialético entre o passado e o devir, (Murch, 2004). Outra temporalidade ainda está para nascer, no ritual do espectador que se desloca do tempo real para o imaginal quando seu olhar e a tela se encontram. Na encruzilhada fílmica, as temporalidades são como bonecas-russas criadas e encaixadas a partir do cruzamento de diferentes ritos.

A nossa compreensão, sustentada por Deleuze (1985), reflete que por meio desse encaixe e ajuste entre a pessoa e o equipamento utilizado resulta por contribuir com a linguagem do filme, sobretudo com planos aproximados, guiados muitas vezes pela intuição, força da cena e expressões dos entrevistados. Desta forma, compreendemos que nós somos um acúmulo de experiências culturais, pessoais e ontogenéticas da nossa espécie, posto em prática no ato da filmagem, ao dispararmos o botão de gravar, passando a compor uma sequência ordenada, composta por gestos de aproximar, excluir, ajustar e até mesmo desligar. Nesse sentido, a composição do plano está associada ao conforto do corpo de quem manipula o equipamento. Quando ocorre um posicionamento corporal desconfortável, no qual o operador sente dores, resulta consequentemente um desconforto na imagem, facilmente perceptível pelo olhar mais atento do espectador.

Deleuze (1985), ao refletir o cinema de Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, discorre sobre um tipo de cinema sensório-motor, pondo em evidência a relação entre o corpo e a máquina, com contraposições e entrechoques. Nesse modo de fazer cinema, a câmera atua como a extensão do corpo, desenvolvendo movimentações próprias, incorporando sensações humanas, intuições e interações gerando turbulências.

[...] não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham “coração”, e “rolavam, tremiam, freíam e lançavam raios”, como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros (Deleuze, 1985, p. 49).

Ao observar as imagens no cinema de Vertov, Deleuze faz inflexões entre os olhos do operador, os olhos da câmera e a lente, e para tal, conforme o autor:

o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos (Deleuze, 1985, p.49).



O pensamento de Deleuze pode ser traduzido pelas cenas filmadas com a câmera Super-8mm, que nos possibilitam enxergar o que a olho nu não conseguimos perceber. No geral, as cenas produzidas por esta bitola parecem sobrepor um véu na imagem como um tecido, porque a sensibilidade da película 8mm produz pouca definição, cores quentes, tons metálicos, granulações e ranhuras. Já as filmadas com a câmera digital se apresentam mais definidas, realistas, frias, devido à alta resolução e definição da imagem. No intuito de estabelecermos conceitos, os corpos no entorno da cena são entendidos como o quadro que compõe a imagem, a borda margeando seu limite na busca de delimitação do espaço filmado, a linguagem e performance que o corpo movendo a câmera provoca, (Machado, 1984).

No documentário *Uma ciência encantada*, a relação entre a espiritualidade e as imagens cinematográficas se manifestam de maneira profunda e intrínseca ao ritual da Jurema Sagrada. A Jurema, enquanto prática religiosa, envolve uma conexão direta com o sagrado, onde elementos da natureza, do corpo e da mente se entrelaçam em um estado de transe e revelação. As imagens cinematográficas que demarcam um entre meio das cenas ditas reais do documentário não são meras representações visuais; elas são janelas para o imaginário coletivo dos praticantes da Jurema por meio do enquadramento e da montagem. A câmera, ao se mover e responder às nuances do ritual, carrega consigo as memórias e as vivências do operador, que, por sua vez, também é um sujeito imerso na cultura e na espiritualidade das cenas. Essa relação dialética entre o corpo-câmera e o ritual da Jurema cria um espaço onde as imagens filmadas que transcendem a realidade, revelando uma dimensão mística que dialoga com o inconsciente coletivo e os aspectos oníricos da imagem, (Machado, 1984).

O esforço físico do operador é compensado pela capacidade de traduzir visualmente o sagrado em imagens que evocam emoções e reflexões. As “imperfeições” da imagem, como tremores, desfoques e granulações acabam servindo ora como filtros da realidade ora como tradução do imaginário religioso. Assim, a relação entre a Jurema registrada em audiovisual e o corpo-câmera se revela em um processo de cocriação, onde cada movimento do cinegrafista é carregado de intenção, e cada imagem filmada ressoa com o espírito da religião. A câmera se transforma em um médium, capaz de



captar as essências invisíveis que permeiam o ritual, traduzindo-as em visões que, embora enraizadas na cultura e na tradição, também são profundamente subjetivas.

Portanto, ao analisarmos o filme, percebemos que a espiritualidade e as imagens oníricas não são apenas temas envolvidos, mas sim vivenciados através da prática ao mesmo tempo antropológica e cinematográfica, ou seja, científica e artística. Esse diálogo entre o corpo-câmera e a Jurema Sagrada convida o espectador a uma reflexão sobre como a arte pode servir como um canal para a experiência espiritual, revelando a riqueza e a complexidade das tradições religiosas através de uma linguagem visual única e poderosa.

No documentário *Uma ciência encantada*, a espiritualidade da Jurema Sagrada é capturada através de imagens que evocam estados oníricos, refletindo a profundidade das experiências religiosas dos praticantes. Esses momentos oníricos são essenciais, pois permitem que tanto o operador quanto o espectador acessem uma dimensão imaginal. A relação entre o corpo-câmera e a prática da Jurema é marcada por uma fusão de experiências. O operador da câmera não é apenas um administrador passivo; ele se torna parte do ritual, sentindo as emoções e as energias que fluem durante a narrativa dos entrevistados. Os tremores e as imperfeições na filmagem podem ser interpretados como expressões das tensões e das emoções vividas, simbolizando as tensões entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos, a realidade e o imaginário.

Considerações finais

Existem certamente possíveis lacunas nesse tema sob investigação, sendo ainda pouco exploradas na literatura do cinema. Não sabemos ao certo e até que ponto a câmera e a pessoa que a manipula se unificam a um só corpo? Se são corpos distintos no ato da filmagem? Se existe algum encaixe entre os corpos? Se entram em transe? Se incorporam?

Nossa pesquisa além de abordar um tema que apresenta diversas lacunas que merecem ser exploradas, se constitui inovadora e instigante, na medida em que poderá se constituir também um primeiro recorte para futuros projetos. A motivação para investigar esse tema é a sua capacidade de nos fazer ver outras formas da relação entre a câmera, o corpo e as imagens cinematográficas.



Neste ensaio, discorreremos inicialmente como foram produzidas as imagens no documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010), imagens que constituem os dados primordiais sobre os quais pretendemos analisar os elementos essenciais da relação corpo-câmera e que servirão como base para olharmos outras produções brasileiras. Consideramos conveniente informar que embora não sejamos praticantes da religião da Jurema, nosso respeito e devoção contribuíram com o processo da pesquisa, facilitando perceber parte da subjetividade dos encantados, seus ritos, mitos e ciência.

O documentário citado, ao abordar o ritual da Jurema Sagrada, não apenas captura um evento religioso, mas também participa de sua expressão, contextualizando-o dentro de uma narrativa visual que é simultaneamente técnica e espiritual. Esta abordagem pioneira sobre o corpo-câmera é essencialmente um primeiro passo em um campo vasto e ainda pouco explorado pela pesquisa acadêmica. A ideia de que uma câmera e o operador se fundem em um só corpo durante o ato de filmar é uma hipótese que levanta questões fundamentais sobre a natureza da percepção e da representação cinematográfica. O ensaio sugere que, assim como os operadores de câmera permanecem atentos e sensíveis às nuances do ritual filmado, a câmera também deve ser vista como um participante ativo, que não apenas registra, mas interage com o espaço e as pessoas na cena.

No entanto, este estudo inicial também revela a necessidade de um aprofundamento futuro. Existem inúmeras vertentes que merecem ser exploradas mais detalhadamente, como as diferenças entre as tecnologias de filmagem (Super-8 *versus* digital) e suas implicações na estética e na percepção do filme. Além disso, a investigação das experiências físico-sensoriais do operador durante a filmagem pode oferecer *insights* valiosos sobre como o corpo humano e a máquina interagem em um nível mais profundo durante a criação cinematográfica.

Futuras pesquisas podem se beneficiar de uma abordagem interdisciplinar, que inclui a antropologia, a psicologia, a tecnologia, a comunicação, o cinema, a cinematografia e os estudos de mídia, para construir um quadro mais abrangente das dinâmicas corpo-câmera. Ao considerar a câmera não apenas como uma ferramenta, mas como um parceiro na produção de significado, é possível abrir novos caminhos para o entendimento da prática documental e das produções ficcionais brasileiras.



Além disso, o contexto cultural e religioso da Jurema Sagrada e sua representação no documentário oferecem uma oportunidade única para explorar o papel do cinema na preservação e na valorização das tradições culturais. A interseção entre a prática ritual e a prática cinematográfica destaca como o cinema pode servir como um meio poderoso para o diálogo intercultural e a compreensão de experiências científicas, artísticas e espirituais.

Em última análise, este ensaio não apenas lança luz sobre a importância do corpo-câmera no documentário, mas também desafia as concepções tradicionais sobre o papel do cineasta e do equipamento na narrativa visual. Ao considerar o potencial transformador do cinema, este trabalho convida a uma reflexão mais profunda sobre como capturamos e interpretamos o mundo ao nosso redor, e sugere que as práticas cinematográficas futuras podem se beneficiar enormemente de uma maior integração entre a técnica e a intuição, entre a máquina e o humano. Através desse diálogo contínuo, o cinema pode continuar a evoluir como uma forma de arte que não apenas documenta, mas também transforma.

Referências:

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGER, John, *et al.* *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- CAMARGO, Hertz Wendell de. *Mito e filme publicitário: estruturas de significação*. Londrina: Edel, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- MACHADO, A. *A ilusão especular – introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACDOUGALL, D. *O corpo no cinema*. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIJIKI, R. S. G.; NOVAES, S. C. (Org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 127 - 149.
- MURCH, Walter. *Num Piscar De Olhos Rio De Janeiro*. Jorge Zahar, 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Marins. Campinas, SP: Papirus, 2009. (Coleção Campo Imagético).
- ROCHA, Everardo. *Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do Cinema: uma introdução através dos sentidos*. Porto Alegre: Editora: Papirus, 2018.
- UMA CIÊNCIA ENCANTADA. Direção: Francisco Sales de Lima Segundo. Realização: Rapadura Brejeira. Produção: Vivian Maitê. 2010. Digital. [Documentário, Cor, HDV, 20min,

2010, PB]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-cvSh71prQ&t=837s> . Acesso em: 13 de março de 2025.

CARNE E OSSO: DA SUBVERSÃO DO CORPO À EVANESCÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA

BONE AND FLESH: FROM THE SUBVERSION OF THE BODY TO THE
EVANESCENCE OF WOMEN'S REPRESENTATION IN CINEMA

Lorenzo Lima Cavalcanti Starling
(Graduando – UFPB)

Flávia Affonso Mayer
(Doutora – UFPB)





CARNE E OSSO: DA SUBVERSÃO DO CORPO À EVANESCÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA¹

BONE AND FLESH: FROM THE SUBVERSION OF THE BODY TO THE EVANESCENCE OF WOMEN'S REPRESENTATION IN CINEMA

Lorenzo Lima Cavalcanti Starling² (Graduando – UFPB)

Flávia Affonso Mayer³ (Doutora – UFPB)

Resumo

A objetificação da mulher, a invisibilidade na produção, e os casos de assédio no cinema, levantam discussões desde os anos 70. Este presente trabalho busca contribuir com debates sobre a efetividade de movimentos sociais que lutam pela representatividade da mulher no cinema. Usando o fenômeno da Boca do Lixo e a atuação de Helena Ignez no filme “A Mulher de Todos” (1969) (Netto, 2016), bem como a fundamentação teórica e denúncia feminista de Mulvey (1979), vemos que estes movimentos contra-hegemônicos oferecem novas possibilidades simbólicas, mas também a cooptação pelo capital.

Palavras-chave: Representatividade e representação; Mulheres no cinema; Laura Mulvey; Helena Ignez; Boca do Lixo.

Abstract

The objectification of women, invisibility in production, and cases of harassment in cinema have raised discussions since the 70s. This paper seeks to contribute to debates on the effectiveness of social movements that fight for the representativity of women in cinema. Using the phenomenon of Boca do Lixo and the performance of Helena Ignez in the film "A Mulher de Todos" (1969) (Netto, 2016), as well as Mulvey's theoretical foundation and feminist denunciation (1979), we see that these counter-hegemonic movements offer new symbolic possibilities, but also co-optation by capital.

Keywords: Representativity and representation; Women in cinema; Laura Mulvey; Helena Ignez; Boca do Lixo.

Introdução

O seguinte trabalho busca contribuir com os debates acerca da efetividade das políticas sociais pela mudança da representação da mulher na sociedade. Vamos fazer alguns rodeios dentro do cinema (particular) – rodeios necessários, que ao evento muito convêm – a fim de projetar o fenômeno dentro do plano da cultura (geral); deve-se

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Sessão 33 - Corpos, gêneros, sexualidades: representações femininas.

² Lorenzo Starling é graduando em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

³ Professora do DECOM-UFPB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UFPB). E-mail: flavia.mayer@academico.ufpb.br.



proceder desta forma, pois aqui a conexão entre o cinema e a cultura tem caráter necessário e histórico.

A pergunta que move este trabalho é esta: até que ponto a representação de minorias em espaços de poder significa uma mudança concreta de suas lógicas? Não é raro ver propagandas de bancos com pessoas negras os apresentando. O que pode parecer uma “ocupação dos espaços” via representatividade, é na verdade uma forma de *cinismo* e de desviar o racismo dessas empresas: “Os dados mostram que para cada um ponto da taxa Selic, o desemprego aumenta mais entre os homens negros do que os demais. Se a Selic sobe 1 ponto percentual, o desemprego dos homens brancos aumenta em 0,1 ponto em sua taxa, enquanto, para os homens negros, aumenta 0,32, ou sejam 1,2 ponto percentual a mais” (ACCARINI, 2023). O racismo dos bancos também se expressa no endividamento da classe trabalhadora mais pauperizada, que é negra. Isso não pode ser chamado de representatividade, mas de *maskamento*. As razões desse fenômeno se concentram na mercadorização dos símbolos pelo capital, bem como no desvio da função institucional para o campo midiático.

A metodologia deste trabalho percorreu uma série de caminhos muito cruciais quanto à altura deste fenômeno diante do qual questionamos e refletimos tanto. Antes de mais nada, a escolha do Cinema Clássico Hollywoodiano não é arbitrária; através de um trabalho abstrativo perante os dados de dominação da cultura, mídia, arte e subjetividade estadunidense em confluência com as empresas que as mobilizam, o cinema clássico hollywoodiano é chave para entender a profundidade e necessidade deste fenômeno. A literatura se constitui em dados macroeconômicos na composição de empresas estadounidenses no Brasil e análises semióticas em revistas de cinema e comunicação que se referem à dominação empresarial estrangeira sobre a espectralidade audiovisual. Bem, daí se infere a necessidade de Mulvey e da Teoria Feminista do Cinema, aos quais se abordou uma crítica bibliográfica, especialmente de seu texto pioneiro “Prazer Visual e Cinema Narrativo” de 1975. Passamos, enfim, a um particular que nos interessa: Brasil, cinema marginal, ditadura, aos quais também procedemos uma análise bibliográfica; além de um estudo de caso de Ângela Carne e Osso no filme *A Mulher de Todos* (1969).



O poder, o sensível e a mulher

Neste momento, precisamos deixar claro qual a potência desta indústria hollywoodiana; sobretudo, de um lado, na sensibilidade (enquanto faculdade) do sujeito; de outro, considerando nosso objeto singular, *sobre* o signo da mulher, em primeiro momento, dentro da esfera do cinema; bem como, por fim, qual a crítica feminista sobre este fenômeno.

O cinema clássico hollywoodiano se formou dentro de um período de conquista de hegemonia estadunidense sobre o globo: anos 30, 40 e 50. Primeiro, os anos 30 foram os anos em que o cinema começa a tomar relevância e se constatar seu patamar de arte abertamente, "Nos anos 1920, Hollywood consolidou-se como o centro da indústria cinematográfica mundial, atraindo talentos e investimentos de todo o globo."

(Bordwell; Thompson, 2013, p. 45). Concomitante a isso, sua linguagem começa a criar contornos mais universais; com uma série de vantagens produtivas (como a Califórnia com diversas vantagens climáticas e com outra legislação referente a direito intelectual⁴), as produtoras estadunidenses competiam com a Europa, em produção, exibições e exportações. O tabuleiro mundial muda radicalmente em favor dos EUA por meio de três mediações: a. segunda guerra; b. OTAN e guerra fria; e, c. fim do bloco socialista; tais movimentos conformam uma coerção estadunidense a um nível consideravelmente profundo dentro dos povos sob sua influência, em variegados níveis.

O duplo aspecto da hegemonia estadunidense é, num momento, econômico; noutro, sensível [faculdade]. Entretanto, em outro eixo, considerando um indivíduo, se constata que todo seu *gosto, modo* de representar e sua *poiésis* [ποίησις; Aristóteles], está assim como a um palimpsesto cuja impressão digital raspada prenuncia o nome de NBCUniversal Media. A estética hegemônica pode ser resumida em transparência, clareza e coesão: João Batista Brito diz que o cinema clássico americano seria, em princípio, comunicável, previsível e fechado (Brito, 1995). Comunicável, pois o filme não faz o espectador codificar seus elementos; ao contrário, explica-os de forma transparente. Previsível, na medida que a repetição dos elementos do filme provoca uma redundância e uma previsibilidade desses elementos na estrutura do filme como um

⁴ "A mudança para a Califórnia permitiu que os estúdios escapassem do controle rígido da Motion Picture Patents Company (MPPC), liderada por Thomas Edison, que detinha patentes sobre equipamentos cinematográficos" (Schatz, 1999, p. 34).



todo. Fechado, porque não há mudança dos elementos e há uma transparência na espectralidade, de forma que o filme não permite entrar nada exterior a si; a interpretação dos sujeitos-receptores é muito similar entre si, pois o filme deixa muito claro a sua significação. É possível dizer que as consequências dessa linguagem é a indiferença à forma, e, com efeito, a naturalização da ideologia dominante.

Com efeito, o texto de Mulvey, “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, é um escrito basilar naquilo que chamamos de Teoria Feminista do Cinema e faz parte de uma tradição que usa a psicanálise para entender essa arte, sendo, na verdade, a primeira a usar (ver: Stam, 1995). De acordo com Anneke Smelik:

O cinema é considerado pelas feministas como uma prática cultural que representa mitos sobre mulheres e a feminilidade, assim como sobre homens e a masculinidade. As questões de representação e o ato de assistir são centrais para a teoria e a crítica de cinema feminista (2015).

As críticas feministas tentam entender a influência e dominação do patriarcado nos filmes através de teorias estruturalistas como semiótica e a psicanálise. E Mulvey vai estudar o cinema vigente mais influente e que mais disseminava distorções sobre a mulher: o cinema clássico Hollywoodiano.

Mulvey começa seu artigo dizendo se utilizar da psicanálise enquanto arma política para compreender o fascínio pelo cinema, e como esse fascínio reforça modelos já existentes na subjetividade. Ela diz: “O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (Mulvey, 2018, p. 437). Ou seja, está contido aí que a diferença sexual existente na sociedade é refletida na imagem e, dessa forma, controla a forma fílmica e determina a relação sujeito-objeto. A sociedade patriarcal molda a subjetividade do indivíduo e encontra um reflexo potencializador no cinema. A psicanálise entra enquanto tese fundante da compreensão dessa mesma sociedade (paradoxo do falocentrismo), bem como do processo de reflexão e é utilizada pela autora para entender as formas da fascinação nessa arte. A psicanálise entrega a teoria do ser social sobre a qual se erige o método de análise de Mulvey.

Para entender esse fascínio, a autora traz à tona dois fenômenos psicanalíticos descobertos e estudados um por Freud e outro por Lacan: escopofilia voyeurista



(distanciamento objetificante) e a escopofilia narcisista (reconhecimento, fase do espelho). O primeiro diz respeito ao gosto pelo olhar, o que, de acordo com Freud, é um impulso, ímpeto fundamental. “Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (Mulvey, 2018, p. 441). A constituição da sala de cinema, o escuro da sala com o brilho da tela, estimula esse distanciamento que transforma a imagem enquanto objeto de prazer, de forma que o espectador não é senão um voyeur, espiando um mundo privado. Entretanto, dentro de uma análise mais precisa, é evidente que os filmes do cinema hollywoodiano são comunicáveis, previsíveis e fechados (BRITO, 1995), na medida que se estruturam em virtude da apreensão clara e direta da totalidade da obra pelo espectador, ou seja, na sua produção levam em primeiro lugar o sujeito-receptor – todas as articulações formais da obra só operam sob o critério de serem auto evidentes. Mas ainda há o voyeurismo; esse cinema constrói a si mesmo como objeto de desejo do outro e através de uma *ilusão* de autonomia e indiferença confere ao espectador a impressão de que ele está observando um mundo distante de si. Já o segundo caso, mais complexo, diz respeito ao prazer de olhar sobre algo reconhecível.

Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo.

Ou seja, a fascinação aqui está em encontrar na tela seu “Eu”. A autora usa a fase do espelho de Lacan para exemplificar seu ponto, na qual as ambições da criança, em um certo momento, ultrapassam suas capacidades físicas; então, ela cria seu reflexo na mente e ele é projetado para fora de si enquanto representação “ideal”, assim, o primeiro momento de constituição do “Eu” é o reconhecimento do “Eu” enquanto “Eu-ideal”. Isso dá vazão aos processos de identificação com os outros.

O prazer visual voyeurístico é produzido ao olhar para o outro (personagem, figura, situação) como nosso objeto, enquanto o prazer visual narcisista é derivado da auto-identificação com a (figura da) imagem (SMELIK, 2015).

Essas teses psicanalíticas são compreendidas no cinema clássico hollywoodiano enquanto formas de se observar a representação da mulher. Esta, é absolutamente



dispensável a uma narrativa, mas, ao mesmo tempo, completamente indispensável ao espetáculo.

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' (Mulvey, 2018, p. 444).

Ou seja, a mulher não é em nenhum momento uma representação “em-si”, isso é, em relação ao homem, que age quando ele age, que se move como consequência da ação do homem; muito menos representação “para-si”, isso é, autônoma do homem, que age por si só e que se move a partir de si mesma. Ao contrário, a representação da mulher é “para-o-homem” ou “para-ser-olhada”, isso é, absoluta subserviência e dominação da representação do homem e do espectador, que age quando lhe é permitido, que se move quando é aprazível ao olhar. A narrativa clássica hollywoodiana concebe o personagem masculino como ativo e dominante, já a personagem feminina é passiva e sem poder: ela é objeto de desejo do personagem masculino e, por consequência, do espectador. A escopofilia voyeurista está em colocar a mulher na tela enquanto objeto de desejo para o espectador, e a escopofilia narcisista está em colocar o homem enquanto representante do “mais perfeito, mais completo, mais poderoso ego ideal [do espectador] concebido no momento original de reconhecimento frente ao espelho” (Mulvey, 2018, p. 446).

Vulgar e Radical

Neste momento, precisamos sair do centro e ir à periferia, e entender como o cinema brasileiro opera através de sua situação semicolonial; de um lado, o cinema nacional replica o americano, como se diz hoje em dia no meio cinéfilo, “o cinema nacional é americano”; de outro, ele o critica; um exemplo desta crítica é Sganzerla, Helena Ignêz e o Cinema Marginal.

A hegemonia hollywoodiana determina os rumos de povos inteiros; a hegemonia hollywoodiana constrange a sensibilidade e a poíesis dos indivíduos do terceiro mundo, assim como seus meios de sentir e fazer; a hegemonia hollywoodiana constrange o



parâmetro de qualidade na consideração do gosto das obras cinematográficas; ora, nada mais justo a este monstinho o lixo por ele deixado. Durante o período de 67 a 71, principalmente nas redondezas da Boca do Lixo, vários diretores e artistas audiovisuais, diante do vazio deixado pelo Cinema Novo, produziram obras que fizessem de sua posição insumo à crítica ao sistema, na medida em que a pobreza de equipamentos e meios de produção, bem como uma oposição completa ao parâmetro de qualidade de gosto estadunidense (cuja origem é ocidental per se), são precisamente o que seus idealizadores consideram como marginal: estética do lixo.

A Boca do Lixo é uma região paulistana, nas imediações da Rua do Triunfo, na região central de São Paulo; por conta dos baixos preços dos imóveis, produtoras independentes se instalaram nos prédios dali tendo direta influência da atmosfera recheada de putas, ladrões, cafetões, marginais, bicheiros etc., o que contribuiu na criação da estética do lixo. É importante pontuar que este lugar não é o cinema marginal, até porque se produzia outros filmes, como as pornochanchadas, através das quais a região se consolidou e lucrou, e a ditadura se aproveitou muito bem disso⁵.

Sganzerla coloca seus filmes no olho do furacão de um redemoinho de referências e gêneros, ele mistura noir, policial, drama, crime, erótico, musical, etc. descentraliza o espaço e a noção de linearidade narrativa por meio da montagem, constrói personagens que entram em um transe performático (em Glauber o transe é sério, épico, teatral, aqui é ruidoso, imprevisível, vulgar), eles se alimentam dos detritos da semicolonialidade e abraçam o fracasso, a falta de mudança e esperança perante as quais, aí vem algo genuinamente brasileiro, postulam: “se não há esperança, só resta avacalhar!”.

Sua linguagem é inovadora, antes de mais nada, por propor um arranjo formal oposto à linguagem hollywoodiana; esta coloca a transparência e clareza de informações, personagens que vão ao encontro da moral ocidental e uma forma dramática que não apresenta complicações quanto ao entendimento, como características principais. Sganzerla, inversamente, faz do marginal meio de crítica ao capitalismo, à ditadura, à semicolonialidade, à miséria, à pobreza, à decadência ocidental e a toda instância de poder arbitrária, com os meios ali dados, de modo que,

⁵ Para mais informações, ver: Tatiana Trad Netto (2016, p. 44-54).

aos poucos, vai remodelando aquele mesmo gosto e poiésis determinado pelo estrangeiro⁶.

Helena Ignêz, por sua vez, nasceu em Salvador, 1939, de família abastada, fez direito na UFBA, mas sempre mantendo interesse em teatro; e junto com o marido Glauber Rocha estavam dentro da elite intelectual bahiana; em 1968 se separa e encontra a Boca do Lixo; é considerada uma das maiores atrizes brasileiras e autora da estética do lixo, sendo um sinônimo de liberdade, presença e erotismo.

Agora, quanto ao nosso filme em questão:

A mulher de todos é um filme mais artesanal, os planos são mais longos e a câmera mais madura. É um filme que é quase uma revista em quadrinhos, cada quadro tem um significado lá dentro. O Rogério diz que quis fazer um filme mais artesanal, mas ao mesmo tempo ele continua tendo na verdade esse veio absolutamente transgressor, transgressivo e revolucionário, por fazer um filme que é quase uma declaração de amor a um personagem feminino. Acho que Angela Carne e Osso é talvez indiscutivelmente umas das três maiores interpretações da história do cinema brasileiro. É um filme de Rogério Sganzerla e Helena Ignez, sem Helena Ignez não existiria. Cada enquadramento é uma declaração de amor⁷.

Ignêz descarta todas as determinações do cinema hollywoodiano à época: ela se impõe por meio de uma performance imprevisível, libertária e tão autônoma quanto a câmera, ou seja, de forma alguma ela está subjugada pela narrativa ou pelo olhar masculino, ao contrário, ela aparece em cena quando quer, age à sua maneira hipnótica e vulgar, sem qualquer compromisso; Ignêz, descarta qualquer delicadeza ou elegância, ao contrário, ela é grossa, petulante, boca suja, depravada, histérica, dramática e independente; Ignêz subverte os elementos binários de gênero e mostra uma nova possibilidade de representação da mulher. Mulvey escreve seu famoso artigo em 1971 denunciando o olhar masculino, e tenta promover um cinema de distanciamento apaixonado, três anos antes, Ignês já brandava ao som de Luís Gonzaga: “o sistema solar é um lixo!”⁸.

Entretanto, destacamos como a ditadura cooptou a Boca do Lixo e conveliu o cinema marginal, e como o capital mercantilizou a crítica feminista do cinema e suas

⁶ Ver: Tuoto, Arthur. O Bandido da Luz Vermelha (1968): Crítica. YouTube, 18 abr. 2021. Disponível em: https://youtu.be/eQkDsTIPk_8?si=06bBxAUIJ8bQJbVz. Acesso em: 19 de mar. de 2025.

⁷ Reichenbach, Carlos. Helena Ignez-Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural, 2010. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=v-6e2wReuSo>> Acesso em 19 de mar. de 2025.

⁸ Para mais informações, ver: Tatiana Trad Netto (2016, p. 78-96).

reivindicações. A ditadura militar implementou políticas de fomento e controle sobre a produção cultural, incluindo o cinema, como parte de sua estratégia de manutenção do poder e de construção de uma imagem positiva do regime. A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), criada em 1969, foi uma das principais ferramentas utilizadas pelo regime para financiar e distribuir filmes que, de alguma forma, servissem aos interesses do governo. A Boca do Lixo, por sua vez, acabou sendo influenciada por essas políticas, segundo Abreu, "a necessidade de sobrevivência econômica e o desejo de alcançar um público maior levaram muitos produtores da Boca do Lixo a se adaptarem às exigências do regime" (2006, p. 67).

Representatividade

A luta por uma representatividade de minorias adequada perpassa uma série de demandas, mas que podem ser sumarizadas em duas: dar voz ao marginalizado e conseguir presença dentro das mídias em geral. O problema, da maneira que está aqui articulada esta representação, é triplo: a. mesmo com a produção de obras audiovisuais dissidentes e sua possível influência dentro do país, sua crítica ainda é inócua diante do rigor do sistema, mesmo com tanto avanço representativo (cultural e político), os dados de feminicídio, violência doméstica, homicídio policial, etc., ainda são preocupantes⁹; b. a presença de figuras dissidentes em espaços de poder não necessariamente conseguem mudar suas lógicas, pois estas não operam conforme uma configuração representativa simbólica tais quais os primeiros, mas antes por relações político-econômicas cuja mudança implica numa ruptura radical, pelo menos dentro da crítica à economia política – o ocorrido com a Boca do Lixo é um exemplo –; e c., ao contrário, o efeito da representação atual é mascarar a condição material daquele grupo minoritário colocando-os pacificamente ao lado de seus algozes.

Conclusão

Bem, no decorrer do processo até aqui, passando por todos esses temas e conjunturas ligadas e conexas segundo uma relação histórica e material, percebemos

⁹ De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2024), em 2023, foram registrados 1.463 casos de feminicídio no Brasil, representando um aumento de 1,6% em relação ao ano anterior (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Feminicídios em 2023. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024).



que o que aconteceu com o Cinema Marginal, a Boca do Lixo e Helena Ignês, tendo em vista a *história* (Cinema Clássico Hollywoodiano, Mulvey, a Teoria Feminista do Cinema e a semicolonialidade) que a sobre-determina, é o momento mais alto daquele fenômeno que investigamos, um fenômeno complexo, intensivo e extensivo, à *qualidade* do gosto, da *póiesis* e da dominação intersubjetiva; nesse sentido, os resultados que encontramos são um vislumbre da *tendência* através da qual minorias são concebidas em espaços de poder simbólicos e representativos. O cinema hollywoodiano, dentro do qual se formou a problemática figura da mulher, dominou o 3º mundo junto com os EUA; o produto que estes deixaram aqui, ao reflexo do cinema, é o *Lixo*, o cinema marginal e Helena Ignês, mediante seus períodos históricos, e é importante destacá-los pois a *história* forma *estruturas*; porém, estes sedimentos são uma vez mais postos diante da boca do capital, e todo avanço representativo-simbólico, de um lado, ao cinema em si, e de outro, embora a Boca do Lixo ainda não tenha pressuposto econômico de dissolver no espírito da cultura brasileira aquele sedimento crítico e diverso, aquele cinema ainda era reconhecido e lhe dado respeito. A Boca do Lixo foi engolida pela Boca do Capital, e todos que ao primeiro compunham a substância daquele qualitativo *Lixo*, foram lhe dados a substância que qualifica o Capital: a violência; a essência do processo para a qual a pergunta central da pesquisa se volta está aqui acima descrita, de forma que levantamos algumas perguntas chave segundo um caráter prático e político: qual a conceituação correta de espaços de poder? quais os problemas da luta por representatividade hoje? O que fazer diante dela?

Referências

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

ACCARINI, André. Os impactos dos juros na sociedade brasileira: população negra. *CUT – Central Única dos Trabalhadores*, 15 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/os-impactos-dos-juros-na-sociedade-brasileira-populacao-negra-83c5>. Acesso em: 19 mar. 2025.

A MULHER de Todos. Direção: Rogério Sganzerla. Roteiro: Egidio Eccio. Intérpretes: Helena Ignês, Jô Soares, Siênio Garcia e outros. Brasil: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; Servicine – Serviços Gerais de Cinema Ltda.; Mercúrio Produções Ltda., 1969. 1 filme (86 min.), P&B.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas: Ensaaios de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo: Ateliê Editora, 1995.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Dados sobre Feminicídio e Violência Doméstica*. 2023.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema (antologia)*. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 435-454.

NETTO, Tatiana Trad. *Helena Ignez: Descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado), Instituto de Humanidade, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SMELIK, Anneke. Teoria do Cinema Feminista. Tradução: Thomas Ilg. *Usina*, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/04/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-ii/>. Acesso em: 19 mar. 2025.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: A era dos estúdios em Hollywood*. Tradução: Marcelo Dias Almada. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STAM, Robert. *Teorias do Cinema: Uma Introdução*. São Paulo: Editora Y, 1995.

EM BUSCA DO PAI - DOCUMENTÁRIO SOB A CHAVE DO ENSAIO

IN SEARCH OF THE FATHER - A DOCUMENTARY THROUGH THE LENS OF THE ESSAY

Luís Fellipe dos Santos

(Doutorando – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)



**EM BUSCA DO PAI - DOCUMENTÁRIO SOB A CHAVE DO
ENSAIO¹**
**IN SEARCH OF THE FATHER - A DOCUMENTARY THROUGH THE
LENS OF THE ESSAY**

Luís Fellipe dos Santos² (Doutorando – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Resumo

Este trabalho investiga o filme-ensaio contemporâneo, focando na subjetividade e na reflexividade, características da linguagem ensaística. A análise centra-se em *Nada sobre meu pai* (2023), da realizadora Susanna Lira, um filme de busca onde a diretora explora sua história pessoal; Apoiando-me em estudos sobre primeira pessoa e ensaio (Weinrichter, Bernardet, Rascaroli), o estudo reflete sobre os limites e potencialidades do ensaio no documentário contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário, Ensaio, Filme de busca, Pessoa-personagem, Subjetividade.

Abstract

This work investigates the contemporary essay film, focusing on subjectivity and reflexivity, characteristics of essayistic language. The analysis centers on *Nada sobre meu pai* (2023), directed by Susanna Lira, a search film in which the director explores her personal history. Drawing on studies about the first person and the essay (Weinrichter, Bernardet, Rascaroli), the study reflects on the limits and potentialities of the essay in contemporary documentary.

Keywords: Documentary, Essay, Search Film, Person-Character, Subjectivity.

1. Introdução

Este trabalho surge como uma das diversas possibilidades de desdobramento da pesquisa que realizo em meu doutorado, no qual investigo o filme ensaio brasileiro contemporâneo, tendo como base as produções exibidas no festival internacional de documentários *É tudo verdade*, que completa 30 anos de atividades ininterruptas em 2025. Criado em 1996, o festival se consolidou como um dos principais espaços de exibição e reflexão sobre o documentário no Brasil, oferecendo um panorama das tendências estéticas e temáticas de produções nacionais e internacionais. Mais do que uma vitrine de filmes, o evento se estabelece como um lugar que possibilita o debate e a experimentação, onde novas formas de narrar e representar a realidade ganham

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada: Reconfigurações e experimentações no cinema latino-americano.

² Doutorando em Comunicação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ, bolsista CAPES. Mestre pelo mesmo Programa, tendo sido bolsista CAPES no primeiro ano e bolsista Nota 10 da FAPERJ no segundo ano. Graduado em Letras pela UFRJ com dignidade acadêmica “Cum laude”.

visibilidade. Diante da crescente presença de filmes que exploram abordagens ensaísticas, o festival se torna um campo fértil para investigar como o filme-ensaio tem se desenvolvido no contexto brasileiro e quais caminhos tem trilhado no cenário audiovisual contemporâneo.

O objetivo da pesquisa é compreender o filme-ensaio brasileiro contemporâneo, investigando suas formas de inscrição da subjetividade, suas caracterizações e sua linguagem específica. O ensaio, conforme abordado por Josep Català (2014), é uma forma que opera na interseção entre o subjetivo e o reflexivo, o que permite a emergência de um pensamento que ocorre nesse processo, encontrando eco em diversos autores, como Laura Rascaroli (2017) e Timothy Corrigan (2016). Este que estabelece uma gradação em ensaio, ensaísmo e ensaístico, ressaltando que o filme-ensaio não se limita a uma estética fixa, e possui nuances que o fazem ser entendido dentro de uma das três possibilidades, ou seja, para o autor haveria um modo de operação discursiva que, nesse curso, desafia as estruturas narrativas já estabelecidas.

O ensaio, na linha de entendimento que sigo em minha pesquisa, é concebido como uma forma estranha (Rebello, 2024), que se recusa a seguir regras de conduta já estabelecidas e desafia estruturas narrativas convencionais. Trata-se de um espaço onde o pensamento não se dobra a um discurso pronto, mas se constrói em movimento, articulando questionamentos e reflexões (Weinrichter, 2007).

Para este trabalho, tomo como objeto de análise a obra *Nada sobre meu pai* (2023), de Susanna Lira, na qual a realizadora parte em busca da história de seu pai, que nunca conheceu. O filme estrutura-se como um percurso investigativo, no qual a diretora se transforma em pessoa-personagem de sua própria história (Bernardet, 2003), conduzindo o espectador por um processo pessoal de descoberta e construção identitária. Essa obra se insere como um “filme de busca”, um conceito de Bernardet (2003) sobre documentários em primeira pessoa que se originam de um desejo pessoal do realizador e se desenvolve como um percurso de investigação e autoexploração.

Para a análise da obra, parto da chave do ensaio, caracterizado por sua produção subjetiva e reflexiva (Rascaroli, 2009). O filme-ensaio não se propõe a oferecer respostas definitivas, mas sim fomentar indagações, funcionando como um espaço de experimentação formal e discursiva (Rascaroli, 2009). Assim, amparando-me nos



estudos sobre filmes em primeira pessoa e sobre o filme-ensaio, busco refletir sobre o papel do ensaio no documentário contemporâneo, destacando a sua especificidade dentro do campo audiovisual. É fundamental evitar a diluição do conceito, compreendendo que nem toda abordagem subjetiva ou experimental configura, necessariamente, um filme-ensaio. A distinção entre a subjetividade no documentário e a estrutura ensaística se torna, portanto, um eixo central da reflexão. Também é importante salientar que entendo que o ensaio, assim como o documentário, o experimental e a ficção, não são linguagens diferentes, elas são apenas formas diversas de se pensar o audiovisual.

Dessa forma, este artigo está dividido em quatro partes: a introdução, na qual contextualizo a pesquisa e apresento o objeto de estudo; o referencial teórico, onde busco as principais abordagens conceituais sobre o filme-ensaio e os filmes de busca; a análise da obra, que examina *Nada sobre meu pai*; e, por fim, as considerações finais, nas quais sintetizo os principais pontos abordados e aponto os possíveis desdobramentos da pesquisa.

2. O ensaio no campo audiovisual

O filme-ensaio possui uma vasta literatura, com diversos pesquisadores, internacionais e nacionais, que se debruçaram sobre sua estranha forma para tentar compreender essa forma diversa de se pensar o audiovisual. Ele se constitui como uma forma híbrida que desafia as categorias tradicionais do cinema, situando-se em um lugar do meio, entre o documentário, a ficção e o cinema experimental. Sua principal característica é a construção do pensamento que emerge nesse espaço intermediário, nesse entre-lugar, um espaço de articulação e de interrogação das imagens. Sendo uma forma que vai sendo constituída a medida que se apresenta ao espectador.

De acordo com o pesquisador americano Timothy Corrigan (2015), a essência do filme-ensaio se encontra na forma de pensamento que se manifesta no ato de filmar, articular e refletir sobre as imagens. São filmes que possuem um caráter reflexivo bastante forte e evidente, apoiando-se na subjetividade diretamente, o que os distingue



dos outros modos cinematográficos. O filme-ensaio atua questionando e reinterpretando as imagens e demais elementos que compõe as obras, instaurando um discurso que não se limita a um modo expositivo, mas se apresenta como um pensamento em construção.

Corroborando com Corrigan (2015), Josep Català (2014) reforça a perspectiva ao apontar que o filme-ensaio se configura como um espaço de questionamento, onde a subjetividade do realizador é uma das partes fundamentais das obras. Para o autor, o pensamento desses filmes, como já apontado anteriormente, emerge na relação entre as imagens, sons e o espectador, que possui um papel ativo e fundamental na criação desse pensamento intersticial. O filme-ensaio, então, não se estabelece como um discurso único, mas como uma rede que exige uma postura ativa por parte dos espectadores.

Todavia, é importante destacar, como comenta Rodrigues (2024), que nem todo filme em primeira pessoa pode ser considerado um filme-ensaio. Embora muitas dessas obras exponham o pensamento dos realizadores, isso não significa necessariamente que elas adentrem uma esfera íntima, ou seja, sem que invistam no relato de si com tons confessionais. Essa distinção é relevante, pois é comum que filmes em primeira pessoa sejam automaticamente associados ao ensaístico, dado que muitos cineastas utilizam abordagens ensaísticas para construir narrativas confessionais e expressar suas visões subjetivas do mundo.

A pesquisadora Laura Rascaroli (2009) contribui para essa discussão ao destacar, ao lado de Christa Blümlinger (2007), o papel ativo do espectador no processo ensaístico. De acordo com a autora, o filme-ensaio faz um convite ao espectador, para que este participe de forma ativa da construção do sentido. Diferentemente de um documentário expositivo ou de uma obra de ficção convencional, o filme-ensaio não oferece respostas prontas para as perguntas realizadas, mas acaba provando mais questionamentos, exigindo uma postura mais interpretativa dos espectadores. Essa relação dual, entre o filme-ensaio e o espectador se mostra como um dos principais traços caracterizadores desses filmes no cenário audiovisual contemporâneo.

Em diálogo direto com os autores que foram convocados até o momento, Antonio Weinrichter (2007) estabelece uma complementação a essa reflexão, ao situar o filme-ensaio dentro da tradição que remonte aos escritos de Michel de Montaigne, responsável por caracterizar o ensaio enquanto um gênero literário, ressaltando sua



vocação para a fragmentação e experimental formal, transgredindo fronteiras e se caracterizando por ser uma forma que não segue as regras de condutas vigentes. Para o autor, o filme-ensaio se diferencia do documentário tradicional por deslocar o foco da objetividade para uma subjetividade performática, em que o realizador se apresenta como um sujeito ativo na construção da obra. Dessa maneira, até o que foi apresentado até o momento, é possível apontar que o ensaio se configura como um espaço de liberdade expressiva, no qual a narração se mistura com imagens de arquivo, reflexões em primeira pessoa e com experimentações estilísticas.

É possível, então, entender que o filme-ensaio se inscreve em um entre-lugar, sob a perspectiva de Raymond Bellour (1997), que introduz a noção de *entre-imagens* para tentar dar conta das complexas relações entre diferentes regimes de representação. Esse entre-lugar acaba sendo um ponto importante para que se possa compreender a sua especificidade, pois se move entre diversos registros e modos de produção, borrando as fronteiras entre o documental, a ficcionalização, as análises e as criações poéticas. É possível que se pense o filme-ensaio como um organismo em fluxo, que atravessa diferentes conexões e camadas de sentido, o que intensifica o caráter fragmentário que possui e amplia a sua capacidade de dialogar com diversos materiais, o que ultrapassa a narrativa tradicional.

A noção de *entre-imagens* dialoga diretamente com as reflexões de Català (2014) e Corrigan (2015), pois reforça esse caráter fluido e relacional do filme-ensaio. Se, para Català, o pensamento emerge no encontro entre imagens, sons e espectadores, para Bellour, esse pensamento se materliza por meio da justaposição e da rearticulação de diferentes materiais audiovisuais. Desse modo, o filme-ensaio não reflete apenas sobre as imagens, mas as reinscreve em novas configurações, possibilitando um jogo entre arquivo, experiência subjetiva e formal.

A noção de pessoa--personagem, proposta por Jean-Claude Bernardet (2003), torna-se central para compreender a construção subjetiva do filme-ensaio e pode ser ampliada a partir da concepção de Bellour. O autor argumenta que, em determinados filmes, o realizador assume um papel duplo, pois, ao mesmo tempo em que buscar narrar uma história, ele se transforma em um elemento narrativo da obra, em uma personagem. Esse movimento é algo recorrente nos filmes-ensaio, pois nele a

subjetividade dos realizadores não apenas orienta a construção fílmica, mas se inscreve na materialidade também, seja por sua voz ou presença. Desse modo, o realizador desenvolve um papel ativo na narrativa, o que permite que a fronteira entre quem narra e quem é narrado se dissolva. Essa relação entre subjetividade e representação ajuda a aprofundar a dimensão reflexiva dos filmes-ensaio. Se Bernardet destaca a fusão que há entre o realizador e a sua presença performática na obra, Bellour sugere que essa fusão também se dá no próprio tecido das imagens, que atravessam diferentes formas existentes.

Desse modo, partindo das abordagens que foram apresentadas até o momento, é possível apontar que o filme-ensaio se estabelece como um campo privilegiado para reflexão do campo audiovisual contemporâneo. Isso é possível devido a sua flexibilidade formal e seu caráter de experimentação, que fazem dele um espaço em que a subjetividade e o pensamento se encontram, firmando-se como uma forma muito instigante do cinema atual. Na próxima seção, será apresentada a análise da obra *Nada sobre meu pai* (2023), de Susanna Lira, examinando como esses elementos se manifestam na construção da narrativa ensaística do filme.

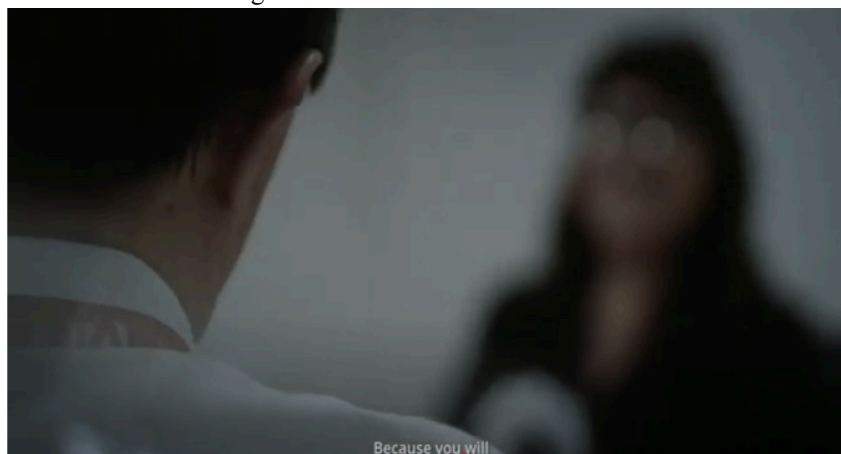
3. **Nada sobre meu pai**

Em *Nada sobre meu pai*, acompanhamos a busca da diretora Susanna Lira pela história de seu pai, que ela nunca conheceu. Filha de um jovem guerrilheiro equatoriano, que veio para o Brasil lutar contra a ditadura militar na década de 1970, ela vai até Quito, terra natal do pai, e expõe sua história para dezenas de veículos da imprensa equatoriana. Em forma de *road movie*, ela se encontra com possíveis pais que respondem aos anúncios divulgados na imprensa.

A realizadora parte em busca da história de seu pai, que nunca conheceu, empreendendo uma busca, enquanto se transforma em pessoa-personagem de sua própria história (Bernardet, 2003) e acompanhamos o seu processo pessoal que nos é compartilhado. A partir de uma foto de sua mãe mais jovem, a realizadora publica uma reportagem em um jornal de Quito divulgando sua busca por seu pai e vamos a

acompanhando nesse processo. Primeiramente indo para a polícia e se inserindo em um registro que busca pessoas desaparecidas. Nesse momento, passamos a acompanhar a movimentação de Lira, indo encontrar homens que responderam à reportagem, como seus possíveis pais. Ela é filmada quase sempre desfocada, fora de campo, quase nunca uma filmagem direta, como se fossem observados à espreita.

Figura 1 -Susanna sendo entrevistada



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal do autor.

Podemos apontar que a realizadora utiliza uma combinação de imagens de arquivo, imagens feitas no momento e momentos de reflexão, ao apresentar as imagens. A montagem não busca uma linearidade, mas é cíclica, voltando para diversos momentos, retomando pontos, apresentando um movimento entre diferentes camadas de imagens e sons, sugerindo, de fato, uma busca e uma construção de uma memória que lhe falta. A obra combina um tipo de fragmentação, evocando a ideia de entre-imagens bellouriana, pois as imagens se tensionam e são reconfiguradas ao longo do filme.

A montagem, que não segue uma estrutura linear, cria uma sensação de descontinuidade entre as imagens de arquivo e as imagens contemporâneas, resultando em uma tensão visual, onde as imagens se sobrepõem e se reconfiguram, gerando um espaço dinâmico de significados.

Embora não adote uma narrativa em *off* diretamente, a realizadora inscreve sua presença no filme por meio da articulação ente imagens e seleção do material que é apresentado. Essa é uma estratégia que lembra, novamente, a noção de

pessoa-personagem. Porém, essa presença não seria tanto performática, mas sim estruturante, consolidando a construção de um discurso que tenta esclarecer lacunas e não diretamente refletir sobre elas.

Figura 2 - Susanna conversando com um homem que pode ser seu pai



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal do autor.

O filme utiliza estratégias como a fragmentação, experimentação e a subjetividade da realizadora, mas guiando o espectador pelo seu caminho em busca de respostas. O filme se organiza de maneira mais direcionada, oferecendo um percurso guiado pela necessidade de uma reconstrução pessoal. Dessa maneira, o filme utiliza elementos que são encontrados em produções ensaísticas, mas que vão preenchendo as lacunas com a busca apreendida ao longo da narrativa.

4. Considerações finais

Ao longo da análise da obra, foi possível apontar o uso das ferramentas ensaísticas pela realizadora, identificando a linguagem do ensaio de maneira direta, localizando o filme a partir de seu relato pessoal, atravessado por diversas vozes que compõem a narrativa e ajudam a realizadora a desbravar Quito em busca do pai que não conheceu. Esse percurso é marcado pelo tensionamento entre imagens e sons, pela



fragmentação da narrativa e pela combinação de arquivos e registros do presente, compondo um mosaico que ressignifica a lembrança e a ausência.

Por meio desse tensionamento, a subjetividade ensaística emerge e faz com que seja possível a construção fílmica desejada, permeada pelo pensamento do ensaio, fugindo de definições e regras de conduta, porém, sem apresentar uma reflexão direta da realizadora, acompanhamos o seu processo de ir em busca do seu pai, mas sem se debruçar sobre o material que possui.

A subjetividade emerge como um elemento central na construção do filme, permeada pelo pensamento-ensaio, no sentido de escapar das definições rígidas e adotar uma postura mais livre. No entanto, essa abordagem não se traduz em um questionamento ou em um diálogo especulativo com o espectador. Nós acompanhamos um percurso investigativo no qual a diretora se mantém firme em seus objetivos, não há um convite a reflexão diretamente, como apontado por autores como Corrigan (2015) e Rascaroli (2009). A autora reforça que um dos pontos de grande destaque dessas obras é o convite feito ao espectador para participar de forma ativa na construção dos sentidos do filme. É preciso um diálogo, uma relação recíproca de reflexão compartilhada. Esse ponto serve como um reforço a esse caráter duplo que o filme-ensaio possui. De acordo com a autora, os filmes-ensaio são compostos por uma relação orgânica e dependente entre realizadores e espectadores, em que é preciso que haja uma troca mútua entre ambos para que o filme aconteça, o diálogo é um ponto crucial nessas obras. A ausência de um diálogo mais aberto com o espectador pode tornar o filme mais acessível a um público amplo, mas também limita seu potencial reflexivo e questionador.

É possível apontar que, embora haja a presença do ensaio enquanto linguagem, não há uma questão cara do filme-ensaio: os questionamentos que não buscam respostas e, si, geram mais dúvidas. A realizadora enquanto pessoa-personagem é bem certa no que deseja e a construção elaborada. Apresentando-nos sua busca pelo pai desconhecido como um diário que registra toda sua empreitada. Todavia, longe de almejar uma definição fechada para o filme ensaio, é possível pontuar que o filme não exprime um ponto que alguns autores consideram como fundamentais: estabelecer o diálogo com o espectador, trazendo mais perguntas do que respostas.



Dessa maneira, é possível se falar das influências que o ensaio, como Corrigan (2016) trabalha, faz nas obras subjetivas, influenciando-as com seus dispositivos de enunciação (Monterrúbio, 2019), diferentes formas de inscrição da subjetividade e relatos pessoais que viram histórias entrelaçadas, como em um ecossistema que conecta tudo, nesse processo de luto, acolhimento e amor.

Referências

- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens - Foto, cinema e vídeo*. Campinas: Editora Papyrus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Um passaporte húngaro”. In: Maria Dora Mourão & Amir Labaki (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- BLÜMLINGER, Christa. “Leer entre las imágenes”. Em: WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
- CATALÀ, Josep Maria. *Estética do ensaio: A forma ensaística, de Montaigne a Godard* (Prismas nº 11) (Edição espanhola) Publicações da Universidade de Valência. Edição Kindle, 2014.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio - desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus Editora, 2015.
- _____. “Essayism and Contemporary Film Narrative”. In: PAPAIZIAN, E.; EADES, C. (orgs.). *The Essay film*. New York, Columbia University Press, 2016. p. 15-27.
- MONTERRUBIO, Lourdes. “Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto” Em: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2019, pp. 335–61.
- RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009.
- _____. *How the essay film thinks*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.
- REBELLO, Patricia. “Prefácio”. Em: SANTOS, Luís Felipe dos. *Meu ato criminoso é realizar filmes - a construção do narrador na trilogia do luto, de Cristiano Burlan*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2024.
- RODRIGUES, Laécio. “Documentário e escritas de si: notas introdutórias”. Em: DE MELO, Cristina Teixeira Vieira; WELLER, Fernando; RODRIGUES, Laécio; DA COSTA, Mannuela Ramos (Orgs.). *Pensar o documentário - Volume 3*. São José dos pinhais: Editora Estronho e Esquesito, 2024.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas em torno al cineensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

Filme

NADA sobre meu pai. Direção de Susanna Lira. Rio de Janeiro: Modo Operante Produções, 2023. (93 min.).

JUVENTUDE E PRODUÇÃO DE ALTERIDADE EM FILMES SOBRE/COM ESCOLAS

YOUTH AND PRODUCTION OF OTHERNESS IN FILMS ABOUT/WITH
SCHOOLS

Luiz Augusto Rezende Filho

(Doutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro)





JUVENTUDE E PRODUÇÃO DE ALTERIDADE EM FILMES SOBRE/COM ESCOLAS¹

YOUTH AND PRODUCTION OF OTHERNESS IN FILMS ABOUT/WITH SCHOOLS

Luiz Augusto Rezende Filho² (Doutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo

Documentários que apresentam as relações entre juventude e escola, tais como *Vocacional, uma aventura humana* e *Nunca me sonharam*, mostram tensões entre as concepções de juventude e mundo adulto, situando a escola como catalizadora dessas tensões. Nesses filmes, o jovem é o outro do adulto, colocado como futuro. Um contraponto pode ser encontrado em *Curtindo a Vida Adoidado*, em que a liberdade juvenil precisa se impor à autoridade com estratégias de engodo, que se chocam com a “norma adulta”. A análise desses filmes evidencia como o jovem e o adulto são construídos diferentemente como “outros”, e tomam parte de complexos compromissos afetivos.

Palavras-chave: Juventude; Escola; Alteridade; Endereçamento.

Abstract

Documentaries that present the relationship between youth and school, such as *Vocacional, uma aventura humana* and *Nunca me sonharam*, show tensions between the conceptions of youth and the adult world, placing school as a catalyst for these tensions. In these films, the young person is the other to the adult, positioned as the future. A counterpoint can be found in *Ferris Bueller's Day Off*, in which youthful freedom needs to impose itself on authority with deceitful strategies that clash with the “adult norm”. The analysis of these films highlights how the young person and the adult are constructed differently as “others”, and take part in complex emotional commitments.

Keywords: Youth; School; Otherness; Modes of Address.

1. Introdução

Este estudo é um desdobramento de uma pesquisa mais ampla sobre as estratégias de construção de modos de endereçamento em filmes. Em linhas gerais, o problema orientador dessa pesquisa se encontra na investigação das formas como os filmes constroem o lugar do espectador de maneira a estimular uma determinada leitura ou relação específica com um filme, sua narrativa e seus sentidos, e também com

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: O cinema na corda nada bamba das polarizações: juventude, cultura, natureza.

² Graduado em Cinema, com doutorado em Comunicação e Pós-doutorado na Puc-Chile. Coordena pesquisas nas áreas de cinema e educação em ciências e saúde. Bolsista de Produtividade do CNPq (nível 2).



valores e ideias que os filmes apresentam, defendem ou debatem. Neste sentido, este tipo de estudo é importante para pensar o papel social que o cinema tem na construção de significações socialmente compartilhadas, e como estas podem, de algum modo, constituir debates e compreensões mais amplos nas dinâmicas sociais permeadas pelas mídias.

As estratégias de endereçamento construídas pelos filmes, assim como as que nos orientam no convívio social e na leitura de textos e signos multimodais inevitavelmente circulantes, são marcadas por hierarquias e diferenças na forma como predeterminam seus leitores e espectadores, por meio de marcadores sociais de identidade que balizam as diferenças entre os públicos e como os textos se destinam a eles. Neste sentido, o endereçamento não é apenas um instrumento de construção de adesão e inclusão dos públicos, mas também de exclusão daqueles a quem um determinado texto não é, implícita ou explicitamente, destinado. Essas hierarquias e diferenças, que caracterizam a dinâmica de inclusão/exclusão típica dos modos de endereçamento, emanam de relações de poder sobre quem pode fazer filmes, quem os vê e em que condições, e também sobre quem é objeto dos filmes e por que razões ocupa este lugar.

Neste sentido, temos observado que a produção de alteridade parece se apresentar como uma estratégia recorrente, de diversas formas já estudadas e analisadas. O conceito de produção de alteridade refere-se a uma forma de fabricar um sistema de oposições e identidades, em que a construção da figura de um “outro” serve à hierarquização e até à estigmatização de uma cultura ou identidade por outra, tomada como subalterna pelo emissor do discurso. Nem sempre explícita ou mencionada, a produção de alteridade opera pelo controle daquilo que, neste outro, não pode ser reconhecido ou admitido pela cultura que o dá a ver. Assim, como a produção de alteridade desempenha um determinado papel na construção do endereçamento e do lugar do espectador, ou seja, um lugar ou papel mais ou menos implícito para o espectador? Como isso afeta e constitui as relações com os espectadores dos filmes, especialmente aqueles que fazem parte dos grupos e identidades estigmatizados, subalternizados, que não se reconhecem nos “retratos” (valores, características, concepções) que lhe são apresentados e imputados?

Neste trabalho, apresentam-se alguns dos primeiros resultados sobre o projeto que tem como objetivo identificar como a alteridade é produzida em filmes sobre (ou com) jovens e escolas, e que alcançam de forma latente ou explícita as relações entre eles. Aqui apresentamos comentários analíticos sobre três filmes, não tanto no sentido de compará-los ou diferenciá-los, mas numa perspectiva de evidência de contrapontos ou contrastes. São eles: *Vocacional, uma aventura humana* (Toni Venturi, 2011), *Nunca me sonharam* (Cacau Rhoden, 2017); e *Curtindo a Vida Adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, John Hughes, 1986).

Mas por que escolher filmes que tratam das relações dos jovens com a escola, ou de como a escola os “representa”? Este é um tema ou abordagem em que se tem evidenciado mecanismos ou estratégias de produção de alteridade. Esses filmes mostram direta ou indiretamente tensionamentos entre concepções de juventude e mundo adulto circulantes em nossas sociedades, tensões entre ser jovem e ser adulto, situando a escola como elemento intermediário e catalizador dessas tensões. Em geral, o jovem é o outro do adulto, colocado como “futuro”, como perspectiva, como inacabado. A questão não está em se os filmes dão ou não verdadeiramente “voz” aos jovens, mas em como esses filmes produzem o jovem como alteridade, como outro, localizando ou inserindo seus discursos sobre “o jovem” ou “a escola” em um fluxo discursivo “estigmatizante” ou “subalternizante” já estruturado e circulante.

2. Os Filmes

A noção de produção de alteridade desenvolvida neste trabalho como um conceito referencial advém principalmente de um trabalho de autoria de Hansen, Needham e Nichols (1997), em que estes autores definem como a produção de alteridade opera nos cinemas etnográfico e pornográfico. Os autores percebem um paralelo entre a etnografia e a pornografia na estruturação de um discurso em que a figura do outro é ponto de articulação essencial das narrativas. Essas narrativas se sustentam na produção de um outro que legitima um discurso de superioridade de um grupo/identidade a outro. A figura do outro é uma fabricação de um sistema de oposições e identidades que opera em uma dinâmica de inclusão/exclusão do tipo “nós x eles”. Essa mesma figura representa o que não pode ser reconhecido ou admitido pela

cultura que o dá a ver (HANSEN, NEEDHAM & NICHOLS, 1997). Apesar da produção de alteridade visar garantir simbolicamente ou efetivamente condições de superioridade e autonomia, ela também produz paradoxalmente uma dependência fundamental desse “outro”, para definir-se e posicionar-se a si próprio.

Padrões de hierarquia engendram a figura do Outro. Uma economia que administra a circulação dessa figura da alteridade entra em cena. Ela envolve distância como controle e diferença como hierarquia. Essa “economia doméstica” particular garante superioridade e autonomia, mas o faz, paradoxalmente, em relação a uma dependência fundamental (do Outro) da qual não há escapatória. O Outro se torna a pré-condição para as garantias imaginárias de independência sublime. Aqueles de cada lado da divisão devem desfrutar ou suportar uma unidade que apaga uma multidão de diferenças em nome da constância eterna (HANSEN, NEEDHAM & NICHOLS, 1997, p. 202).³

Desta forma, encontra-se nesses cinemas formas de construção de padrões de hierarquia, que gerenciam como a figura do outro circula e aparece. A diferença se torna alteridade (otherness) na medida em que ela não pode mais ser admitida como pertencente ao espectro da cultura ou da identidade de onde se fala, de onde se vê, mas tornou-se algo alheio, externo, a estas. Assim como o indígena, a tribo, o estrangeiro, no cinema etnográfico, e a mulher, no cinema pornográfico, são o outro/alteridade do homem branco ocidental, seria o jovem o outro do indivíduo adulto em filmes sobre sua escolarização?

Em *Nunca me sonharam*, os jovens se percebem como alteridade e problematizam essa estigmatização. Na sinopse oficial do filme, encontramos menções a essa percepção pela sutil associação do Ensino Médio à “realidade”, como algo que representa um complexo de problemas especialmente para os jovens:

Os desafios do presente, as expectativas para o futuro e os sonhos de quem vive a realidade do Ensino Médio nas escolas públicas do Brasil. Na voz de estudantes, gestores, professores e especialistas, ‘Nunca me sonharam’ reflete sobre o valor da educação⁴.

No filme, os jovens são objeto da ação da educação, da ação dos adultos. Eles têm um discurso diverso, fragmentado, difuso, às vezes também poético, mas incapaz

³ Tradução própria.

⁴ <https://mff.com.br/filmes/nunca-me-sonharam/>



de totalização ou de “dizer-se”, explicar-se, definir-se. Esse papel cabe aos especialistas, os adultos, em geral portadores de algum aspecto do discurso que os constrói como alteridade. A experiência diversa e fragmentada dos jovens é oposta ao saber ordenado e articulado dos adultos-especialistas. O discurso do filme sobre o jovem estudante procura costurar as diversas vozes da experiência e do saber adulto de forma que daí possa resultar alguma possibilidade de entendimento e controle sobre “a realidade do Ensino Médio nas escolas públicas do Brasil”, da qual o jovem é em geral “uma vítima”. Na esteira dessa construção, ficam reforçadas as hierarquias discursivas entre as diversas vozes dissonantes dos jovens e a voz catalizadora do saber dos adultos, que acabam fundidos em uma mesma figura, do ponto de vista da qual, pelo menos tendencialmente, nós espectadores nos colocamos. Apesar do discurso crítico sobre como a sociedade posiciona o jovem, o filme permanece construindo a ideia de “jovem” em torno de uma alteridade, algo alheio, algo externo, que nos (adultos) escapa.

Já em *Vocacional, uma aventura humana*, há uma interessante ambivalência dramática entre os personagens que desempenham o papel de jovens e os que desempenham o papel de adultos. O filme retoma a experiência dos colégios vocacionais do estado de São Paulo, reprimidos na década de 1960 pelo regime militar. Assim como em *Nunca me sonharam*, falas e depoimentos, bastante fragmentados, são cortados em função de um discurso totalizador mais ou menos claro.

No entanto, *Vocacional* traz um elemento único, já que se apropria de um documento raro, o curta-metragem *Ensino Vocacional*, de 1969, produzido e realizado por estudantes do Departamento de Cinema da USP. Em meio a imagens atuais, as imagens do curta-metragem são absorvidas sem que seja explicado ou referenciado fundamentalmente o seu deslocamento no tempo e no espaço, nem o sentido deste deslocamento ou o valor dessas imagens/sons. Subsumidas à categoria de “imagens de arquivo”, elas servem a ilustrar e comprovar um discurso atual rememorativo sobre a escola: captura-se a agência dos jovens, colocada em evidência em *Ensino Vocacional*, mas agora colocada como elemento de um projeto de autoria dos adultos. A relação do arquivo com o filme serve à ordem da representação supostamente daquele projeto de escola e do jovem que ela formava. A raridade deste arquivo, deste documento, está na sua integridade como gesto completo e específico. Ao fragmentá-lo sem referir-se ou



nos remeter à sua integridade, ele perde a evidência de sua raridade e ganha essa dimensão apenas ilustrativa ou “representacional” (LINDEPERG, 2007). Sua raridade perde, portanto, importância.

Nesse gesto, podemos ver uma dupla mudança da visão sobre o jovem, tanto no que diz respeito aos filmes, quanto no que diz respeito a como eles apresentam a experiência das escolas vocacionais. Como um documentário “quase” observacional, *Ensino Vocacional* mantém a maior parte do seu foco nas “falas” dos alunos, nas suas imagens, não para dar-lhes “voz”, porque já reconhece que eles a detêm pelo próprio gesto de filmá-los, mas para evidenciar a unicidade deste modelo de ensino em que o jovem tem sua agência reconhecida. De outra forma, *Vocacional, uma aventura humana* não parece reconhecer a mesma agência. Em lugar de evidenciá-la, a ambivalência de papéis entre os que eram jovens e se tornaram adultos insiste sobre a perseguição ao projeto, a sua insustentabilidade, seu abandono e o seu “fracasso”: éramos jovens demais para entendermos a complexidade e a relevância do projeto...

Nosso contraste aqui é o filme norte-americano *Curtindo a Vida Adoidado*. Neste filme da década de 1980, Ferris Bueller é um estudante norte-americano de classe média alta, que finge estar doente para não ir à escola. Como interlocutor do espectador, ele pretende ensinar, como um mentor, aos seus pares, do outro lado da tela – outros adolescentes brancos norte-americanos de classe média alta? –, como “curtir a vida”, e não ser pego. Neste filme, a liberdade juvenil precisa se impor à autoridade por meio de estratégias de engodo, que são não mais que um meio para a existência (fictícia) de uma forma de autodeterminação e autor-representação em choque com a “norma adulta”. É contra essa norma que a liberdade juvenil se choca. A escola é um espaço da norma adulta, cujas regras e cuja ordem o jovem deve aprender a burlar – isso é um fato para Ferris. Vemos este embate do ponto de vista do jovem: por isso as aulas são maçantes e os exercícios físicos são uma tortura. Os adultos em geral são chatos, castradores ou abertamente idiotas, estereótipos seja de um poder persecutório e disciplinar inábil frente às artimanhas de Ferris, seja de uma atitude fraca e permissiva.

Nesse sentido, a produção de alteridade se dá no sentido inverso ao dos outros filmes: aqui o adulto é o outro. Ao falar diretamente com a câmera, diretamente com o espectador, Ferris o coloca ao seu lado e o faz ver sua trajetória do seu ponto de vista,



com os seus valores, seja este o espectador naturalmente visado por este tipo de produção, o adolescente, seja ele um adulto, como público possível alternativo. Esse posicionamento potencialmente desestabiliza o espectador adulto, porque o faz se ver como outro, como alteridade, quando o mais frequente é ver-se como “norma”. O que significa para o espectador adulto ver-se como objeto de uma estigmatização? Como a alteridade constrói inclusão e exclusão no cinema? Qual a capacidade do espectador para se adaptar e re-significar essas estratégias e estruturas? São perguntas a que talvez esse contraste entre os filmes nos leve...

3. Concluindo provisoriamente

A análise da produção de alteridade nesses filmes evidencia como eles trabalham com a atribuição hierárquica de valores, concepções e identidades ao jovem e ao adulto, por oposições do tipo nós x eles. As categorias “jovem” e “adulto” tendem a permanecer intrinsecamente dependentes: uma precisa da outra para se definir. Assim, os dois documentários brasileiros analisados utilizam depoimentos e declarações dos sujeitos que julgam estarem envolvidos com os temas em foco. Essas falas e depoimentos são bastante fragmentados e reordenados em função de um discurso totalizador mais ou menos claro. Não se pode negar que os jovens são “escutados”, mas essa escuta encontra-se hierarquizada pela noção de que o saber sobre o jovem pertence ao universo adulto. Na aparente inversão produzida em *Curtindo a Vida Adoidado*, o jovem, especialmente Ferris, tem sua agência legitimada pelo filme, ainda que em claro conflito com nossos valores “adultos” e nossas compreensões hegemônicas sobre como a juventude *deve* ser. Isso representa potencialmente um desafio para o espectador adulto, que provavelmente espera ver-se reconhecido como norma em um filme sobre jovens ou com jovens. O mesmo pode ser dito sobre a cultura escolar, desafiada como alteridade, quanto o mais frequente, tanto nos filmes como fora deles, que ela também se encontre respaldada como norma.

A alardeada dificuldade reiterada de comunicação com o jovem, se de fato procede, talvez deva-se porque esta, frequentemente, se faz por meio de mecanismos, estruturas e/ou estratégias mais ou menos sutis de produção de alteridade. Em cada



caso, a figura do outro toma potencialmente parte de complexos compromissos afetivos e de reconhecimento e identificação para o espectador, seja ele jovem ou adulto. Numa hipótese futura para investigar se essas análises encontram respaldo nas leituras produzidas por espectadores, questiona-se em que medida suas culturas e identidades de fato convergem para resistências nos casos em que eles se percebem “*outrificados*”.

Referências

CURTINDO a vida Adoidado (*Ferris Bueller's Day Off*). Direção de John Hugues. Estados Unidos da America: Paramount Pictures, 1986. 1 DVD (102min).

ENSINO Vocacional. Direção de Aloysio Raulino. São Paulo: Departamento de Cinema – USP, 1969. 12 min.

HANSEN, Christian; NEEDHAM, Catherine; NICHOLS, Bill. Pornography, Ethnography, and The Discourses Of Power: When a Difference Becomes Otherness. In: NICHOLS, Bill. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Indiana University Press, 1991. p. 201-228.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard*: un film dans l'histoire. Paris: Odile Jacob, 2007.

NUNCA me sonharam. Direção de Cacau Rhoden. Brasil: Maria Farinha Filmes, 2017.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aE2gOo9rW1w>. Acesso em: 23 de março de 2025.

VOCACIONAL, uma aventura humana. Direção: Toni Venturi. Brasil: Olhar Imaginário, 2011.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1NB7FZxdEwg>. Acesso em: 23 de março de 2025.

“COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR” – ATRAVES- SAMENTOS POLÍTICOS E PERSPECTIVAS DE LUTA CONTRA O PATRIARCALISMO EM MOÇAMBIQUE

SALT AND SUGAR TRAIN – POLITICAL CROSSINGS AND PERSPECTIVES
OF FIGHTING PATRIARCHALISM IN MOZAMBIQUE

Marcolino Alexandre Siteo
(PPGMC, UFF)





“COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR” – ATRAVESSAMENTOS POLÍTICOS E PERSPECTIVAS DE LUTA CONTRA O PATRIARCALISMO EM MOÇAMBIQUE¹

SALT AND SUGAR TRAIN – POLITICAL CROSSINGS AND PERSPECTIVES OF FIGHTING PATRIARCHALISM IN MOZAMBIQUE

Marcolino Alexandre Siteo² (PPGMC, UFF)

RESUMO

A presente pesquisa analisa o filme “Comboio de sal e Açúcar”, que narra a história de um país que se encontra mergulhado na guerra civil dos anos 80, com atravessamentos machistas como marca cultural da época. A pesquisa visa mostrar que o cinema tem compromissos políticos, mas também socioculturais de denúncia e crítica a comportamentos patriarcais que subjugam a mulher na luta pela emancipação. Adota-se o método de Análise da Materialidade Audiovisual (AMA), permitindo descurar de todos os elementos que compõem o discurso e as narrativas do filme.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação política, crenças-culturais, patriarcalismo, guerra.

ABSTRACT

This research analyzes the film “Comboio de Sal e Açúcar” (Salt and Sugar Train), which tells the story of a country that is immersed in the civil war of the 1980s, with sexist influences as a cultural mark of the time. The research aims to show that cinema has political commitments, but also sociocultural ones, of denouncing and criticizing patriarchal behaviors that subjugate women in the fight for emancipation. The method of Audiovisual Materiality Analysis (AMA) adopted, allowing us to disregard all the elements that make up the film’s discourse and narratives.

KEYWORDS: political communication, cultural beliefs, patriarchy, war.

1. Introdução

A presente pesquisa analisa o filme “Comboio de sal e açúcar”, que retrata a realidade moçambicana, criando espaço para que os leitores conheçam os atravessamentos socioculturais estruturantes dos povos desse país e as possíveis aproximações com as crenças dos povos indígenas no Brasil, da América latina e outros que olham para Moçambique como um país de história comparativamente igual, se se considerar a tragédia colonial sobre os povos subjugados e subalternizados, por outro. É interesse desta pesquisa mostrar que na concepção midiática audiovisual existem, fora dos propósitos capitalistas de produção, propósitos políticos por trás. O filme “comboio de sal e açúcar” é produzido para responder a um problema que era recorrente e que preocupava o governo de Moçambique – o problema da

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada **Cinema e poder: reflexões sobre periferia e estruturas patriarcais**.

² Marcolino Alexandre Siteo, doutorando em Mídia e Cotidiano, pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, Brasil), comunicólogo pela Université de Toulon (Toulon, França) e jornalista de formação pela Universidade Pedagógica de Moçambique (Maputo, Moçambique). E-mail: marcolino.siteo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7458-9944>



sabotagem. A esse problema e propósito, se associam os traços patriarcais que atravessaram por longos anos, não só Moçambique, como também vários povos, colocando a mulher abaixo de todos os aspectos relativos à emancipação. O texto foi escrito no modelo IMRD entrecruzando essa estrutura com diálogos teóricos que proporcionem cientificidade ao mesmo.

2. Metodologia

O método da Análise da Materialidade Audiovisual (AMA) é definido por Beatriz Becker (2012); Iluska Coutinho (2016) como ideal para as análises de produtos cinematográficos ou audiovisuais. O AMA toma por objeto de avaliação a unidade texto+som+imagem+tempo+adição (COUTINHO, 2016, p. 10). Assim, os procedimentos metodológicos envolveram a identificação inicial do objeto empírico a ser investigado, e o estabelecimento de eixos e *itens* de avaliação, quer para seu público, quer para a própria mídia (*Ibid.*, p. 11). No auxílio da abordagem crítica dos fenômenos midiáticos ou comunicacionais, Becker (2019, p. 78) propõe que se ache sentido, olhando “determinantes tecnológicos e econômicos, a historicidade e os interesses ideológicos, os desafios dos sujeitos atantes, o modo de estruturação midiática, os jogos discursivos, o contexto sociocultural e político, os processos e mecanismos de interação com a audiência”, dentre vários outros aspectos importantes dos processos da midiatização.

3. Atravessamentos políticos e perspectivas de luta contra o patriarcalismo em Moçambique

O filme “comboio de sal e açúcar” é um longa-metragem de 88 minutos, produzido na zona norte de Moçambique – Nampula. A viagem de trem dura cinco dias e, são esses os dias de trauma da população que era ao mesmo tempo sujeitos centrais de reposição de ramais quando eram sabotados pelo inimigo. O nome “comboio de sal e açúcar” se refere ao fato de esse trem transportar passageiros que saíam de um distrito ao outro para a venda ou troca ou de sal ou de açúcar por outros produtos de primeira necessidade. Os distritos, para onde o trem se destinava, eram vizinhos de países fronteiriços de Moçambique, como por exemplo a Zâmbia, o Malawi e Tanzânia, conforme ilustra o mapa abaixo:

[illegible]

Na altura em que Moçambique era devastado pela guerra civil (16 anos), iniciada em 1976, entre o partido político, Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), sob comando de Samora Machel, Uria Simango e Marcelino dos Santos, permanecendo Machel como presidente e Marcelino dos Santos seu vice-presidente até 1977, significando a exclusão de Uria Simango e a Resistência Nacional de Moçambique (Renamo). A Frelimo, dirigida um grupo do Sul de Moçambique, sob liderança de Marcelino dos Santos, impôs a hegemonia do grupo marxista, causando o afastamento dos membros da liderança que se opunham às suas ideologias.

Depois de 1977 surgiram vários novos partidos políticos constituídos em Maputo, por uma elite portuguesa e de excluídos³ ou expulsos da Frelimo. Seu objetivo era uma independência democrática, com eleições multipartidárias, o que a Frelimo recusou. Era a afirmação de uma Frelimo autoritária, monopolizada, única representante do povo.

O discurso da RENAMO⁴ era em defesa de um regime multipartidário, anticomunista, como resposta aos interesses e forças internas da Renamo. Multipartidarismo por existirem moçambicanos com essa agenda (Uria Simango, Joana Simeão, Máximo Dias...)

³ Não havia, portanto, debate teórico no interior do movimento, mas havia em contrapartida uma teorização da experiência das “zonas libertadas” tal como se tornou conhecida através dos ‘textos de orientação’ [...] O marxismo da Frelimo aparecia, pois, não só como não-alinhado, mas sobretudo como o resultado da dialética da luta, o fruto da expressão das aspirações das massas populares pelos seus dirigentes. A mobilização dos camponeses era de natureza essencialmente anticolonial (De Brito, 2019, 74).

⁴ A Renamo implantou-se em grande parte do território. A Renamo possuía representantes em algumas capitais europeias (Mosca, 2022, p. 40).



e não concordarem com a orientação política da Frelimo; a Renamo era também anticomunista como resposta aos interesses do capital de acumulação recente em Moçambique e aos interesses externos (Mosca, 2022, p. 40). A opção pelo marxismo-leninismo levou a duas linhas antagônicas na direção da FRELIMO⁵: (1) linha revolucionária de vontade popular; (2) linha reacionária, que favorecia a formação de uma camada social burguesa – os novos exploradores⁶ (De Brito, 2019, p. 70). Não cabe aqui detalhar os fatores desse conflito que só veio a terminar em 1992, com a entrada em vigor da nova Constituição da República de Moçambique, a Constituição de 1990. Fora, portanto, essa Constituição que serviu de marco para a democracia no país.

O filme começa mostrando passageiros sentados na estação, no chão, enquanto o exército preparava a viagem. A primeira fala define as regras que deviam ser seguidas, orientando que qualquer passageiro que tentasse fugir, ao longo da viagem, seria alvejado mortalmente pelas costas e deixá-lo caído por terra para que todos o vejam. O passageiro alvejado serviria de exemplo. Essa atitude representa as estratégias de persuasão do momento em que um dos elementos críticos da guerra era a traição à pátria. Foi por isso que a Frelimo, como estratégia para conter a guerra, e manter o poder, criou em 1979, o Tribunal Militar Revolucionário (TMR⁷) para julgar casos de crimes contra a segurança do Estado, decretar penas de morte, fuzilamentos, servir de instrumento do Estado e do partido na luta contra a Renamo. A repreensão pública é uma estratégia ou política de medo usada pelo exército.

Percorrendo o filme, constata-se que o diálogo é feito em português, porém, com atravessamentos de expressões tradicionais, na língua local – o *xichangana* (língua falada na região sul de Moçambique, incluindo na capital Maputo). Dentre os signos tradicionais, destacamos: *o ton-ton-to* (cachaça) e amuletos de macumbeiros (na posse do comandante).

⁵ Havia uma pretensa separação entre os libertadores 'puros' e os 'não puros', os primeiros mais próximos da URSS e os segundos da China. Pertenciam aos puros a Frelimo, ANC, MPLA, a ZANU e a União Africana do Tanganica. Os não puros eram os outros movimentos de Moçambique: a Unita e a FNLA, ZAPU.

⁶ É através do exército que os intelectuais do Sul conseguem impor a sua orientação a todo o movimento. O exército tornou-se, muito rapidamente e após o início das hostilidades, o elemento mais importante da Frelimo, instrumento privilegiado do projeto político de destruição da ordem colonial, que se traduzia na luta de guerrilha conduzida no interior de Moçambique.

⁷ A lei da chicotada foi aprovada em sessão plenária da Assembleia da República, por unanimidade (então, apenas com representação do partido Frelimo, como partido único do regime político de então). Alegou-se a tradição popular do sancionamento por chamboco e na educação das crianças pela varada. Os raptos tinham e têm em geral duas motivações: política, contra cidadãos considerados 'críticos' (jornalistas, acadêmicos, comentadores de televisão e articulistas nos jornais considerados independentes; econômicos, de ajuste de contas por incumprimentos de acordos e negócios, afetando principalmente empresários e cidadãos considerados 'ricos'. Vigora também o que se designa por taxa da liberdade, que constitui no pagamento periódico ou em uma única de prestação, de um valor para evitar o rapto de quem sofre a taxa (Mosca, 2022, p. 92).



Enquanto decorre a viagem, os ramais tinham sido sabotados e os passageiros deviam fazer os primeiros trabalhos de conserto. Durante a parada, mulheres em conversa, com a lareira em chamas, os homens também em volta de uma fogueira, falam das anteriores viagens, batalhas e emboscadas. Os soldados faziam menção a um inimigo difícil de abater, pois se transformava em macaco na hora do combate. Seu nome era “comandante *xipoco*”. *Xipoco*, na língua local da região acima referida, significa fantasma. É uma personagem alegórica, fruto da imaginação cultural dos povos africanos, particularmente moçambicanos. O entendimento dessas particularidades, conforme afirma Uexkull (2004, pp. 24-28), depende do tempo e do meio, que são elementos essenciais para a especificação do que essa alegoria significa para a sociedade e para o contexto em que essas falas são feitas. Mais ainda, é importante saber que “na relação dos sujeitos políticos e sociais com o objeto simbólico, o momento e o contexto constituem matrizes sociológicas úteis para estruturar esses conjuntos simbólicos, distribuindo ou mentalidades imaginárias ou rituais” (Durand, 2012, p. 33).

Em uma nova parada, dois soldados são flagrados a sabotar um dos vagões contendo açúcar. Na troca de palavras, eles afirmam: “este vagão é nosso; todo o comboio é nosso”. Noutra parada, o soldado – alferes – Salomão, que pretendia sabotar o vagão de açúcar, interpela agressivamente, uma mulher [a enfermeira Rosa] e fala: “tu vais cozinhar para mim...” e a mulher retorquiu dizendo: “eu não vou cozinhar para si...”. O alferes diz “mulher não pode dizer não”.

Da conversa havida entre o soldado Alferes Salomão e a enfermeira Rosa, são perceptíveis comportamentos machistas, típicos das sociedades patriarcais. Nessas sociedades se acredita que o lugar da mulher é na cozinha. O fato de não termos aqui um soldado mulher traduz a ideia de que os homens é que são os protetores das mulheres e dos demais.

Em conversa, depois de liberada pelo tenente [Taiane], a enfermeira Rosa relata situações de violação sexual pelo soldado Salomão, em volta à lareira. Mas uma mulher, amiga da Rosa, a aconselha a ficar calada para não atrair mais problemas. É esse era o comportamento e atitude das mulheres, não só moçambicanas como também africanas, naquela época. Mulheres deviam consentir com todos os males perpetrados pelos homens, em jeito de submissão a comportamentos machistas. A atitude e comportamento do alferes Salomão é herança do que foram as atrocidades coloniais, protagonizadas pelo regime opressor português, por longos 500 anos, também caracterizadas por violações e agressões tanto contra as mulheres, como contra os pretos em Moçambique. Sem falar de imaginários,



mas por analogias, Laclau (2014, p. 259) se refere à necessidade de a informação em circulação ser simbolicamente representativa e capaz de criar vínculos identitários. Falas e atitudes machistas, ganham significado não só para a mulher do trem, como também representam toda uma sociedade ou mesmo um continente que se presa preservar valores de respeito e distância entre o homem e a mulher.

Quando o tenente se junta à Rosa para a janta, três soldados fazem trouxa de o tenente ser um metido demais com mulheres, um leninista, treinado na Ucrânia e que não devia estar naquela missão; eles ressentem-se de o país ser do regime marxista-leninista; para esses soldados, o regime não lhes era favorável e, olhando para seus comportamentos e pretensões de usurpação de vagões de açúcar, já denunciavam pretensões e comportamentos capitalistas. Anticomunista, como resposta aos interesses do capital de acumulação recente em Moçambique e aos interesses externos (Mosca, 2022, p. 40). Refira-se que a França aparece na equipe dos países parceiros, sendo que, dois anos depois da realização do filme, Moçambique abandonou o regime e a ideologia marxista-leninista e ingressou no regime capitalista.

Em suas experiências, Jorge Jardim, intermediário do Estado português, nos anos de 1974 nunca esteve seguro com a escolha que os líderes da FRELIMO⁸ fizeram, adotando o marxismo-leninismo como ideologia. Jardim afirma:

Insisti na minha preocupação sobre a aparente atitude pró marxista da FRELIMO a que me opunha, não só por atitude ideológica como pelo convencimento de que a aplicação de tal doutrina não corresponderia aos interesses do país e seus anseios de desenvolvimento [...] Havia que assegurar a liberdade dos indivíduos e representatividade das instituições, recorrendo a fórmulas democráticas adaptáveis à fórmula africana (Jardim, 1976, p. 133).

Do acima descrito e da fala de Jorge Jardim, entende-se claramente que as ideologias socialistas marxista-leninistas não foram uma escolha acertada, primeiro para um Estado que se pretendia democrático, com múltiplas vozes, livres e com liberdades de expressão, sem que isso fosse considerado algum tipo de inimizade com as elites políticas ou para uma população que aspirava liberdade após longos 500 anos de supressão. Os líderes do partido Frelimo, ao

⁸ Destruuiu-se a economia do país, com a saída dos melhores valores profissionais e com a imposição de estruturas manifestas inadaptáveis às tradições tribais. A fome alastra e o desemprego cresce. Montou-se a mais severa repressão policial sem respeito pelos mínimos direitos individuais, reduzindo ao silêncio consternado milhões de pessoas que até têm medo de pensar. Eliminaram-se ou torturaram-se quase todos os elementos politicamente válidos. Os que não conseguiram se exilar tiveram para sobreviver que realizar confissões públicas sob a implacável ameaça dos seus algozes (Jardim, 1976, p. 27).



adotarem tal postura radical e minorizando o Estado, com a criação de benesses para os poucos moçambicanos que tinham tido a oportunidade de estudar, transformavam o Estado moçambicano em Oligarquia, o que a sociedade civil reclama até hoje.

Passaram dias e, Salomão anuncia que na semana seguinte completaria 40 anos e que tinha ficado a saber dos seus antepassados que teria mais cinco anos de vida. Essa fala denuncia a baixa esperança média de vida, não só por conta da guerra, como também de outras epidemias que assolam o continente. Um cenário vivido nos dias de hoje, com a esperança média de vida inferior aos 60 anos.

No filme existem vários aspectos que o atravessam e que fazem parte do cotidiano heterogêneo daquela sociedade. Um dos aspectos por clarificar é saber como os personagens interpelam o receptor na construção de sentido, cientes de que narrativas são alimentadas por diversos elementos como: tradição, desejo, emoções ou mesmo pela razão (MOTTA, 2013, p. 30). O autor sublinha o papel das representações mentais por parte do narrador. Segundo ele, esse personagem protagonista pode traduzir, no seu discurso, vários sentimentos que afetariam o seu receptor. Discursos de proeminência podem se repercutir em diversos gêneros: relatos interpessoais, conversas do cotidiano, os testemunhos, as cartas, relatos de sonhos, piadas, canções, contos, filmes, videoclipes, reportagens, histórias em quadrinhos, biografias, nos diários eletrônicos dos blogs, redes sociais (*Ibid*, p. 33).

Enquanto o trem avança, um casal, em conversa com a enfermeira Rosa diz:

Casal – nasceu assim [...] sempre doente...

Enf. Rosa – lá em Cuamba [nome de um distrito na região norte de Moçambique], tem um hospital onde vou trabalhar, podemos tratá-lo lá...

Casal – estamos a voltar para a nossa terra...só lá podemos cuidar dele; [mãe do bebé chorando]

Enf. Rosa – porquê lá?

Casal – foi lá onde ele nasceu. É lá onde o miúdo devia ter nascido para ter a proteção dos antepassados [homem falando]; é por isso que está sempre doente [mãe do bebê]. Mas o curandeiro da nossa terra vai tratar dele [pai];

Enf. Rosa – o hospital também pode tratar dele;

O curandeiro vai tratar dele [pai]

Enf. Rosa – compreendo, a minha família também tem bons curandeiros.

A conversa descreve uma realidade que somente faz sentido para quem acredita e que, embora não pratique, mas convive com isso. Em Moçambique, a população sempre viveu da medicina tradicional, envolvendo a “macumba”. A enfermeira Rosa não chega a convencer o casal a tratar a doença da criança no hospital moderno e, termina referenciado o casal para bons “macumbeiros” da sua casa. Numa outra conversa entre o tenente Taiane e o comandante, temos novamente traços de práticas e crenças tradicionais.



Ele [o inimigo] mudou de tática, vai estar mais a frente, afirma o comandante;
Todos sabemos que o comandante vai o apanhar... (tenente)
Macaco velho não pisa em galho seco ... não é fácil pôr as mãos nele... (comandante)
Mesmo para quem tem antepassados poderosos, que sabiam preparar as azagaias para acertar o coração do leão? (tenente)
O leão não tem poderes para desviar azagaias... um homem que se transforma em macaco, tem. (comandante)

Parte das táticas de guerra, em Moçambique, passavam por práticas obscurantistas, como é caso da chamada “magia negra”. A liderança de um exército era feita por pessoas tradicionalmente reconhecidas, como era o caso do comandante *xipoco*. E, quando o tenente Taiane o alvejou mortalmente, seu colegiado de soldados se rendeu e fugiu. O tenente também acreditava no poder e magia do seu comandante e não em si mesmo, enquanto soldado, com passagem no bloco socialista. Sua experiência de guerra não era suficiente para liderar um batalhão, com um inimigo à solta.

Ao longo da viagem, numa das paradas, um homem é lhe retirado a esposa, violaram-na sexualmente e ainda lhe chamboquearam⁹. Rosa, indignada com a situação, diz “os que nos protegem são piores que os que nos atacam [...] é do mesmo jeito que nos tratava o colono”. Mas o tenente replica: “sabes o quê da guerra? Tu nem serias enfermeira”, refere uma mulher junto à Rosa, conformada com a tortura perpetrada pelo exército que lhes devia proteger. Rosa exalta-se contra o tenente, mas esse afirma que ela nada sabe da guerra e que se devia manter longe e ou que o ofendido devia ser ele próprio a meter a queixa.

Analisando na perspectiva política, entende-se que um dos propósitos do filme é repudiar atos macabros pelas quais as populações, as mulheres passavam. A maior parte das mulheres capturadas pelo inimigo, mesmo durante a guerra civil, eram usadas como objeto sexual. A guerra significava “estado de sítio”, com a suspensão de todos os direitos e liberdades constitucionais. Essa atitude e herança colonial, fundamentada pelo Tribunal Militar Revolucionário (TMR), levou o país à “banca rota” entre 1984 e 1989, o que obrigou a Frelimo a abandonar a ideologia marxista-leninista, a dissolver o TMR, a efetuar a liberalização da economia e, portanto, teve de iniciar negociações com as instituições da *Bretton Woods* (FMI e BM) e com Pretória.

⁹ *Chamboquer* é um verbo com origem no substantivo chamboco. O *chamboco* se refere ao bastão portado pela segurança, geralmente na cintura. Faz parte do léxico do português falado em Moçambique.



A reclamação da Rosa é carregada de forte simbolismo e que representa a voz contrária à da mulher que se conforma com a violência dos militares, tanto contra mulher, quanto contra civis. O comportamento da mulher de se conformar com a opressão e de pensar que a formação em enfermagem resulta da luta levada a cabo pelos homens e que usar sexualmente uma mulher era compensatório dessa bondade denuncia uma sociedade com valores públicos imorais. O consentimento e o silêncio são os males, não só moçambicanos como também africanos, no geral.

No contexto brasileiro Rosângela SHCULZ começa a discutir as lutas sociais de mulheres em condições de extrema pobreza, na base da teoria e contribuições de Axel Honneth e aponta algumas pré-condições sociais para se obter respeito e autoestima na sociedade: a formação da identidade individual e coletiva. A autora ao relacionar agentes de poder, hierarquicamente superiores, clama pela necessidade de reconhecimento recíproco e alerta que este depende da forma como se institucionalizou nessa tal sociedade (SHCULZ, 2010, p. 186) e aponta virtudes como o amor e afeição, em relação ao *outro*, bem como o acolhimento e o encorajamento afetivo, o que gera autoestima.

Na linha dos desrespeitos, a pesquisadora social sublinha que Honneth fala de maus tratos físicos que geram a morte psicológica; avança para a negação dos direitos – designa por morte social em que ao indivíduo são negados os direitos morais e as responsabilidades que dão forma à sociedade, o que gera exclusão. No seu entender, esses elementos que dispõem de conteúdo material relacionam-se à ordem legal na base do Princípio da igualdade jurídica a partir do qual indivíduos sabem se são ou não iguais (*IBID*, p. 187).

Relacionado aos comportamentos machistas, alguns soldados, após comprarem galinhas na feira de Ribaué, dizem: “agora vamos arranjar umas gajas¹⁰ para depená-las”. Esses comportamentos prevalecem em alguns pontos da sociedade, geralmente nas regiões rurais. As atividades domésticas, como cozinhar, depenar galinhas, lavar louça, lavar roupa, engomar, servir e tirar a mesa, são reservadas a mulheres. No filme, os soldados, além de serem homens, têm poder de compra, em relação às mulheres. Esses comportamentos são, muitas vezes encobertos pelas autoridades. Novas conversas, entre o tenente e o comandante fazem entender o acima descrito:

Tenente – tem havido muita indisciplina na escolta, e agora até roubos [...] os militares andam a ameaçar e a bater nos civis;
Comandante – civil tem que ter respeito por militar;

¹⁰ Mulheres



Tenente – respeito é bom meu comandante, medo, não;

Comandante – se está contra nós, é inimigo.

Tenente – o militar estraga mulher de dono; não é verdade que aqui violam mulheres casadas?

Comandante – homem é homem, mulher é mulher; é normal que numa viagem dessas aconteçam coisas; por uma fêmea, dois homens lutam.

Após conversa dos dois, o comandante mandou chamar o homem a quem lhe tinham retirado e violado a esposa, juntamente com a mulher, para uma audiência. No local, estava o violador [confiado do comandante], o comandante e o tenente. E, quando o homem ia falar do ocorrido, a mulher sinalizou ao seu esposo para que refutasse o ocorrido, por medo de que os soldados fariam algo pior ou com o seu esposo que já tinha sido *chamboqueado* ou com a mulher, que já tinha sido sexualmente violada. Mouffe (1999, pp. 22-23), chama atenção para que a luta pela igualdade não cesse. Certo tipo de ideologia igualitária fica, muitas vezes, ao serviço de regimes totalitários. Por exemplo, a guerra civil, resulta do recrudescimento do autoritarismo por parte do governo e das elites políticas, ao optarem por democracias frágeis, ao seu serviço. Nos dias de hoje, se assiste a mortes, assassinatos, a corrupção e cooptação das forças policiais e militares, dos tribunais e órgãos de legalidade no país, ameaças à sociedade civil, cárceres (PITCHER, 2020, p. 483).

Frustrado com a situação das violações, o tenente Taiane recorre à mulher amiga da Rosa e desabafa, dizendo: “nós conseguimos a independência, mas estamos numa guerra sem fim [...] e os grandes chefes, esses, estão a lutar pelo poder [...] e os que recebem ordens como nós, só sabem viver no mato, sem ter tempo para fazer nada de bom para suas vidas”.

A luta pelo poder, ou político ou econômico, faz com que o *outro* seja considerando inimigo e, se entra em situações de antagonismos. Para Chantal Mouffe, “não cabe a esperança de fazer frente a esta situação se não se instauram as condições de um 'pluralismo agnóstico', que permita reais confrontações no seio de um espaço comum” (MOUFFE, 1999, p. 18).

4. Considerações finais

Se se concordar que “ninguém conta uma estória ingenuamente” (MOTTA, 2013, p. 38), a compreensão crítica política do filme “Comboio de sal e açúcar” passa por considerar as diferentes formas discursivas dos diferentes sujeitos atantes, articular essas formações discursivas, entender as suas configurações, enquanto um todo discurso articulado, como referem Laclau & Mouffe (2001, p. 106). Atuando dessa forma, cada nó de cada formação



discursiva dos atantes, em função das diferentes posições e momentos diversos dessa totalidade discursiva do filme, os elementos articulados, como a realidade ou o contexto de sua produção (guerra civil), as remissivas históricas (o colonialismo e a sua máquina de opressão), os aspectos teleológico da produção do filme, os aspectos culturais invocados, são um conjunto de elementos que levam à conclusão de que o filme tinha vários propósitos de crítica a uma realidade vigente.

Em primeiro lugar, é visível que o filme é uma crítica aos comportamentos sabotadores do inimigo. Na estratégia política do governo do dia, ilustrar esses atos de sabotagem, como perpetrados pelo inimigo seria uma arma de combate e construção de imagem desse inimigo, pois imagens transmitem emoções e ao mesmo tempo transformam os gestos emotivos mais imemoriais (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35)

Em segundo lugar, o filme critica veementemente comportamentos machistas da sociedade moçambicana e que a adoção do filme pela Netflix tem propósitos de, não só fazer retrospectiva histórica de um Moçambique em guerra, mas também de mostrar o quão atual é a temática da prevalência de comportamentos patriarcais e, ainda mostrar a necessidade de se continuar a lutar para sua erradicação.

Stig Hjarvard, adotando um ponto de vista sociológico e uma perspectiva institucional, analisa a possibilidade de influência dos novos meios e na cultura e na sociedade. Segundo o autor, a propagação desses meios pode proporcionar evidências de uma mediatização de fenômenos sociais e culturais (HJARVARD, 2015:52). O autor destaca que os processos através dos quais a cultura e a sociedade se envolvem dependem dos meios de comunicação, no seu *modus operandi* (*Ibid.*, p. 53).

Em terceiro lugar, os atravessamentos culturais tradicionais, veiculados por certas personagens, como por exemplo a cultura do medo, do silêncio, do conformismo, entre vários são aspectos por superar e que não têm espaço nas atuais sociedades.

Em quarto lugar, as crenças e as tradições africanas ou moçambicanas, tanto a partir do fracasso do comandante *xipoco*, bem como do insucesso do comandante da escolta do comboio, que não conseguiu matar o seu inimigo, *xipoco*, são prova de que a guerra não é vencida com recurso a forças sobrenaturais ou que essas forças imortalizam pessoas. Salomão morreu antes dos cinco anos que acreditava lhe restarem na sua vida. Foram necessários cinco dias para que o esposo da mulher que ele violou sexualmente lhe tirasse a vida a facadas no pescoço, durante uma emboscada.



Ao longo da viagem, após uma emboscada protagonizada pelo inimigo, no meio à batalha, com tantas mortes, uma mulher dá à luz um filho. É o símbolo da esperança e de continuidade da humanidade.

5. Referência Bibliográfica

BECKER, Beatriz. *Mídia e jornalismo como formas de conhecimento: Uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais*. Matizes, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p231-250>

BECKER, Beatriz. *Análise televisual convergente: Um procedimento metodológico para leitura crítica dos processos comunicativos de telejornais e programas televisivos*. Galáxia, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25532019339781>

COMBOIO de sal e Açúcar. Direção de Licínio Azevedo. Maputo: Netflix, 2016. Longa-metragem, (88 min).

COUTINHO, Iluska Maria da Silva. *O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível*. Intercom XXXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2016.

DE BRITO, Luís. *Frelimo, o marxismo e a construção do Estado nacional 1962-1983*. Maputo: IESE, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que emoção?* Editora 34, 2016.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HJARVARD, Stig. (2015). *Da Mediação à Midiatização: a institucionalização das novas Mídias*. Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM.

LACLAU, Ernesto. *Lógicas de la construcción política e identidades populares*. In: Reinventar la izquierda en el siglo XXI: hacia un diálogo norte-sur / José Luis Coraggio ... [et.al.]; coordinado por José Luis Coraggio y Jean-Louis Laville. Los Polvorines (Argentina): Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014.

LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2ed., London-New York: Verso, 2001.

JARDIM, Jorge. *Moçambique Terra Queimada*. Lisboa: Intervenção, 1976.

MOSCA, João. *ADN da Frelimo: Poder e Dinheiro*. Cidade de Maputo: Centro de Integridade Pública, 2022.

MOTTA, L. Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora UnB, 2013.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: PAIDÓS, 1999.

PITCHER, M. Anne. *Mozambique Elections 2019: Pernicious Polarization, Democratic Decline, and Rising authoritarianism*. African Affairs, Oxford university Press, 2020.

SCHULZ, Rosângela. *As contribuições da Teoria do Reconhecimento no Entendimento das Lutas Sociais de Mulheres em Condições de Extrema Pobreza*. Teoria Política e Social na Contemporaneidade. 2010.

NO MARULHAR DO CINEMA INCLUSIVO: UMA ANÁLISE DAS POTENCIALIDADES ACESSÍVEIS DO SOM PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

IN THE MURMURING OF INCLUSIVE CINEMA: AN ANALYSIS OF THE
ACCESSIBLE POTENTIALITIES OF SOUND FOR VISUALLY IMPAIRED
PEOPLE

Marcos Antonio Fernandes VELOSO

(Mestrando – Universidade Federal da Paraíba)

Flávia Affonso MAYER

(Doutora – Universidade Federal da Paraíba)



NO MARULHAR DO CINEMA INCLUSIVO: UMA ANÁLISE DAS POTENCIALIDADES ACESSÍVEIS DO SOM PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL¹

IN THE MURMURING OF INCLUSIVE CINEMA: AN ANALYSIS OF THE ACCESSIBLE POTENTIALITIES OF SOUND FOR VISUALLY IMPAIRED PEOPLE

Marcos Antonio Fernandes **VELOSO**² (Mestrando – Universidade Federal da Paraíba)

Flávia Affonso **MAYER**³ (Doutora – Universidade Federal da Paraíba)

Resumo

Este artigo analisa como a trilha sonora fílmica pode ampliar a imersão cinematográfica para pessoas com deficiência visual. Realizamos uma revisão sistemática utilizando protocolo PRISMA nas bases de dados ‘Scopus’ e ‘Google Scholar’. Os resultados revelam escassa produção acadêmica sobre o som como mediador da experiência audiovisual do público com deficiência visual. Nota-se uma urgência pesquisas interdisciplinares no campo do som no cinema para assim desenvolver novas práticas que transcendam soluções convencionais.

Palavras-chave: Cinema, Desenho de som, Deficiência Visual, Som acessível.

Abstract

This article analyzes how a film soundtrack can enhance cinematic immersion for visually impaired individuals. We conducted a systematic review using the PRISMA protocol in the Scopus and Google Scholar databases. The results reveal a scarce body of academic research on sound as a mediator of the audiovisual experience for visually impaired audiences. There is an urgent need for interdisciplinary research in the field of film sound to develop new practices that transcend conventional solutions.

Keywords: Cinema, Sound Design, Visual Impairment, Accessible Sound.

1. Introdução

As múltiplas sonoridades que nos rodeiam permeiam nossa existência de forma tão cotidiana que seu papel estruturante nas experiências humanas frequentemente passa

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada: Caminhos do Cinema Inclusivo: acessibilidade para todas as pessoas.

² Mestrando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UEPB). E-mail: f.marcosveloso@gmail.com.

³ Professora do DECOM-UEPB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UEPB). E-mail: flavia.mayer@academico.ufpb.br.



despercebido. Estudos na psicologia da percepção e psicologia sonora demonstram como padrões acústicos modulam nossas interpretações simbólicas, oferecendo subsídios para aplicações intencionais em narrativas audiovisuais (Rodriguez, 2006). Nessa linha de pensamento, amplia-se dentro do mercado audiovisual as novas estratégias para utilização do som não como mero suporte à imagem, mas como uma linguagem própria capaz de amplificar camadas abstratas da narrativa fílmica.

A audição é nosso primeiro sentido desenvolvido biologicamente: ainda no útero, estabelecemos nosso primeiro contato com o mundo externo por meio de estímulos sonoros, constatou-se mais tarde a nossa capacidade precoce de discernir padrões acústicos e saber dos sons que nos agrada, e no topo da lista, está a voz materna (Caminha, 2008, p. 25). Essa constatação contrasta com a hierarquia culturalmente construída, que estabeleceu a visão como sentido hegemônico, dando primazia e maior valor em detrimento de outros sentidos. Tal viés visocêntrico, fruto de convenções sociais, reflete-se no cinema — linguagem historicamente estruturada em códigos visuais, relegando o potencial narrativo do som a um plano secundário.

No campo audiovisual, o som alcançou conquistas significativas ao longo dos anos, impulsionado por avanços tecnológicos na gravação e reprodução sonora (Rodriguez, 2006; Opolski, Godoy, Carreiro, 2018). Essas inovações resultaram em uma qualidade acústica aprimorada nas salas de cinema, além de fornecerem uma matéria-prima mais rica em detalhes e nuances para a edição de som, em comparação com períodos anteriores. Essas conquistas revelam uma crescente valorização do campo sonoro audiovisual, que a cada ano alcança novos patamares, especialmente no campo científico.

No cenário que estuda nosso artigo, o contexto da acessibilidade cinematográfica para pessoas com deficiência visual, o som transcende para um novo universo: além da audiodescrição⁴, configura-se como elemento narrativo primordial na mediação da experiência fílmica. Contudo, persiste evidentes lacunas nos estudos que investigam (1) como o som do filme pode ampliar a compreensão da narrativa para o público com deficiência visual e (2) novos métodos de desenho de som que integrem à

⁴Uma camada de som sobreposta a trilha original do filme em que uma terceira pessoa, fora do contexto narrativo da obra exibida, fornece as principais informações visuais.

acessibilidade na produção cinematográfica, buscando planejar a obra audiovisual desde sua concepção sob parâmetros de acessibilidade.

Com o intuito de avaliar quali-quantitativamente trabalhos em que haja uma integração entre som e acessibilidade para pessoas com deficiências visuais, buscaremos nas bases de dados Google Scholar e Scopus artigos que cruzem este universo. Nesse sentido, este estudo propõe investigar o estado da arte das pesquisas que incorporam a acessibilidade como parâmetro mediador nos métodos de produção sonora no audiovisual. A partir dessa perspectiva, a pesquisa busca responder à seguinte questão: qual é o estado da arte das pesquisas que correlacionam som e acessibilidade para pessoas com deficiência visual, visando construir um filme mais inclusivo e imersivo?

2. Abordagem Metodológica

Propondo analisar o estado da arte de pesquisas que entrelaçam estudos do som com a acessibilidade realizaremos uma Revisão Sistemática da Literatura (RSL), na qual constitui-se como “Uma revisão de uma questão claramente formulada que usa métodos sistemáticos e explícitos para identificar, selecionar e avaliar criticamente pesquisas relevantes e para coletar e analisar dados dos estudos incluídos na revisão.”⁵ (Moher et al., 2009, p. 1). Construiremos nossa revisão com base no protocolo PRISMA Principais Itens para Relatar Revisões Sistemáticas e Meta-análises⁶) que busca auxiliar-nos em nossa Revisão Sistemática propondo critérios de avaliação que visam responder a pergunta norteadora do trabalho.

Encabeçando nossa análise, estarão trabalhos científicos que tratam da temática do som e da acessibilidade no cinema de forma intrínseca aos processos criativos. Ou seja, pesquisas que abordam o som como corpus de investigação para a criação de um produto acessível a pessoas com deficiência visual desde sua concepção. Outrossim, outro critério de exclusão tratou-se de dissertações, teses ou artigos publicados em anais de congresso. Buscamos excluir trabalhos de conclusão de mestrado e doutorado pelo amplo campo que abarca essas pesquisas. Artigos publicados em anais de congresso comumente não passam por avaliação duplo-cego, na qual estabeleceu-se nesta RSL

⁵A systematic review is a review of a clearly formulated question that uses systematic and explicit methods to identify, select, and critically appraise relevant research, and to collect and analyse data from the studies that are included in the review.

⁶ Preferred Reporting Items for Systematic reviews and Meta-Analyses.



como critério de inclusão.

Outro critério de seleção centra-se no fato de as pesquisas estarem diretamente relacionadas ao público com deficiência visual, descartando trabalhos que abordem outras perspectivas de acessibilidade para o som. Escolhemos a língua lusófona como base, expandindo os resultados para o inglês e o espanhol. Consequentemente, excluiremos toda pesquisa que não esteja disponível em um desses três idiomas.

Como delimitação no processo de apuração e análise dos dados, e com o intuito de construir resultados sólidos para a área da produção cinematográfica, certificamos que todas as pesquisas estivessem relacionadas ao campo das artes ou da comunicação, excluindo, assim, qualquer trabalho de áreas correlatas.

Sabemos que a temporalidade é um fator importante em toda pesquisa. Por isso, escolhemos delimitar o período de 2012 a 2022 para nossa análise, com o intuito de compreender o estágio dessas pesquisas em anos anteriores e verificar se continuam sendo desenvolvidas e obtiveram avanços nos anos seguintes.

A RSL será realizada utilizando os indexadores Scopus e Google Scholar. Essa escolha deu-se por entendermos que essas são as principais bases indexadoras de boa parte dos periódicos no Brasil e no mundo. Em cada base foi utilizado o critério de avaliação duplo-cega para obtermos melhor qualidade nos artigos a serem analisados.

Assim, construiremos nossa RSL com base em artigos científicos que centram sua discussão e resultados no entendimento de um desenho de som acessível para pessoas com deficiência visual dentro do campo das artes e comunicação, que estejam indexadas nos bancos Scopus ou Google Scholar e que tenham sido publicados no período de 2012 a 2022.

Após estabelecer os critérios de inclusão e exclusão das pesquisas a serem analisadas, utilizamos operadores booleanos⁷ para organizar e padronizar as buscas em ambos os indexadores. Esses operadores são essenciais para aprimorar a revisão, permitindo rastrear, nos títulos, palavras-chave e resumos das pesquisas, palavras relacionadas ao nosso objetivo de estudo.

Para garantir maior efetividade e a obtenção de resultados satisfatórios,

⁷Os operadores booleanos são compostos por "AND", "OR", "NOT" e "AND NOT", que significam, respectivamente, "E", "OU", "NÃO" e "E NÃO". Eles atuam nas bases indexadoras com o objetivo de sistematizar e facilitar a pesquisa. Para maior aprofundamento, consultar:

<http://www.caps.uerj.br/voce-sabe-o-que-sao-operadores-booleanos/>



realizamos uma fase de testes com palavras-chave para a busca nas bases de dados. Buscávamos pesquisas relacionadas aos campos da comunicação, artes e cinema e, por isso, utilizamos "cinema" como termo principal em nossas buscas, sendo o primeiro elemento de nossa expressão booleana. Dessa forma, as bases indexadoras retornariam todas as pesquisas que contivessem essa palavra no título, nas palavras-chave ou no resumo.

Expandindo nossa equação, incluímos os termos "Visual Impairment" e "Accessibility" OR "Integrated Access", que correspondem, respectivamente, a "Deficiência Visual", "Acessibilidade" ou "Acesso Integrado". Assim, nossa expressão inicial ficou estruturada da seguinte maneira: ((Cinema) AND ("Visual Impairment" AND Accessibility OR "Integrated Access")) Essa equação resultou em uma ampla gama de pesquisas que continham pelo menos um desses termos em seu conteúdo, evidenciando um interesse significativo na área de acessibilidade dentro do campo do cinema. No entanto, ainda eram limitadas as pesquisas que estabeleciam uma relação mais direta com o som.

Acrescentamos, assim, o termo "Sound Design", que, em tradução literal, significa "design de som" ou "desenho de som". Essa inclusão levou à formulação da seguinte expressão booleana: ((Cinema) AND ("Sound Design") AND ("Visual Impairment") AND (Accessibility OR "Integrated Access")) O termo "Sound Designer" pode ser ambíguo, pois pode se referir a diferentes áreas do cinema ou até mesmo a outros campos. Segundo Opolski (2009, p. 47), o "Sound Designer" é aquele que "trabalha na criação do conceito de som juntamente com o diretor do filme, desde a pré-produção." Na produção cinematográfica norte-americana, esse termo é utilizado para designar o profissional responsável por criar novos sons para o universo narrativo do filme.

Dessa forma, o termo "Sound Design" foi excluído de nossa expressão por não representar aquilo que estávamos buscando. Na primeira etapa de busca nas bases de dados indexadoras, identificamos uma possível limitação na formulação da expressão original, bem como a necessidade de flexibilizá-la em certos contextos. Para ampliar o escopo, que inicialmente se restringia a "Cinema", incorporamos os termos "Audiovisual" e "Film". Como resultado, o número de trabalhos identificados aumentou

significativamente após a utilização do operador booleano “OR”, redefinindo a expressão para: “(Cinema OR Audiovisual OR Film)”.

Para os passos subsequentes para formulação da expressão, optou-se por remover o termo “Integrated Access” e incluir “Accessible Filmmaking” (que corresponde a “Cinema Acessível” em português). Constatou-se que essa substituição não apenas ampliou o escopo da busca, mas também incorporou a noção de acesso integrado, já intrínseca à lógica do cinema acessível. Por fim, substituímos “Sound Design” pela expressão booleana “(Sound OR audio OR Soundtrack)”, refinando e direcionando os resultados para garantir a recuperação de conteúdos diretamente relacionados à dimensão sonora cinematográfica.

Assim, obtivemos a expressão booleana de busca final: ((Cinema OR Audiovisual OR Film) AND ("Visual impairment" OR "Accessible Filmmaking") AND (sound OR audio OR Soundtrack)). Essa expressão foi aplicada de maneira uniforme nas bases de dados indexadas Scopus e Google Scholar, garantindo consistência metodológica nas etapas de recuperação das publicações. A partir dessa expressão buscamos trabalhos que contivessem ao menos uma dessas palavras no seu título, resumo ou palavras-chaves.

Após a primeira captação das publicações, estabelecemos como parâmetros para leitura completa das pesquisas: (a) iniciar o trabalho de acessibilidade na pré-produção audiovisual; (b) utilizar o som como mediador da experiência fílmica para o público com deficiência visual.

3. Constatações Iniciais

Na etapa inicial de aplicação do operador booleano descrito anteriormente, as bases de dados Scopus e Google Scholar retornaram um total de 146 trabalhos, distribuídos em 76 registros na Scopus e 70 no Google Scholar (Figura 1). Desse conjunto, 23 trabalhos estavam duplicados (presentes em ambas as bases) e 24 que não estavam dentro do marco temporal estabelecido, mesmo com a aplicação de filtros prévios durante a busca. Na etapa de identificação, ao pré-filtrar esses trabalhos restou-se um total de 99 trabalhos a serem analisados na etapa de triagem.



Iniciamos a fase de triagem com um total de 99 trabalhos, sendo 51 no Google Scholar e 48 na base de dados Scopus. Essa etapa consistiu na análise dos títulos, resumos e palavras-chave dos estudos, visando identificar aqueles alinhados ao nosso objeto de estudo: o som como mediador da acessibilidade para o público com deficiência visual. Essa primeira etapa de triagem garantiu que os trabalhos estejam relacionados a interseção entre design de som, cinema e inclusão.

Observou-se que, embora o operador booleano não incluísse o termo “Audio Description”⁸ (AD), um número significativo de publicações abordava centralmente esse modelo de tradução intersemiótica. Na etapa de triagem inicial, 44 trabalhos foram excluídos (26 do Google Scholar e 18 da Scopus) por não apresentarem elementos previamente estabelecidos suficientes para avançar à fase analítica, como ausência de dados sobre design sonoro ou práticas de acessibilidade aplicadas. Outros 55 trabalhos foram retirados do nosso estudo por motivos similares, mas acrescentamos ainda a falta de avaliação duplo-cego nessas pesquisas, na qual contemplamos como essencial para nossa análise.

Vale ressaltar que a expressão booleana utilizada resultou em trabalhos de diversas áreas do conhecimento, com destaque para a psicologia e as artes cênicas. Isso evidencia a interdisciplinaridade do tema e a preocupação com a acessibilidade em diferentes campos. No entanto, esses trabalhos não atendiam aos critérios necessários para inclusão em nosso estudo e foram excluídos na etapa anterior de triagem.

⁸Audiodescrição.

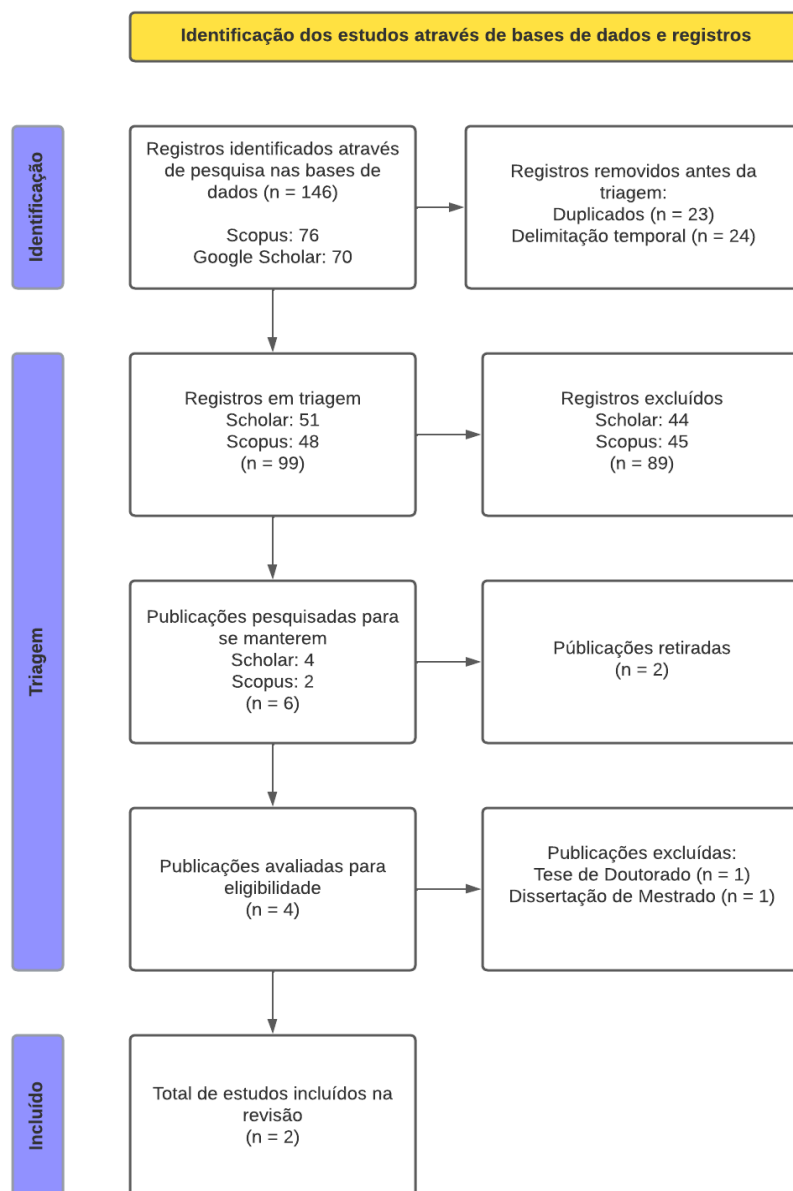


Figura 1: Tabela de Identificação de dados. Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Conforme mencionado anteriormente, a primeira fase consistiu na leitura dos títulos, resumos e palavras-chave, resultando na seleção de um total de 6 (seis) pesquisas consideradas pertinentes ao nosso estudo. No entanto, 2 (duas) dessas pesquisas foram excluídas por falta de acesso ao texto completo. O Google Scholar as identificou, mas não encontramos links que permitissem a leitura integral dos trabalhos,



sendo disponibilizados apenas o título, as palavras-chave e o resumo.

Foram mantidas, portanto, quatro (4) pesquisas. Geograficamente, as pesquisas selecionadas distribuíram-se da seguinte forma: (1/4) no Brasil, (1/4) na Bélgica, (1/4) no Reino Unido (1/4) na Espanha. Observa-se que (3/4) dos estudos estão localizados no continente europeu, indicando uma concentração geográfica relevante para os estudos do som acessível. Quanto aos idiomas, duas pesquisas (2/4) foram publicadas em inglês, uma (1/4) em espanhol e uma (1/4) em português, refletindo uma pequena diversidade linguística mesmo com a predominância de contextos europeus.

Antes da leitura integral dos textos, duas pesquisas foram excluídas – uma tese de doutorado e uma dissertação de mestrado. A exclusão justificou-se pela abordagem metodológica adotada, que objetiva analisar resultados de pesquisas publicadas exclusivamente em artigos científicos revisados por pares.

Os resultados encontrados após as filtrações realizadas para esta revisão nos levam a refletir sobre o estado das pesquisas que relacionam som e acessibilidade no cinema, evidenciando um déficit na abordagem do desenho de som acessível em produções audiovisuais que consideram a acessibilidade como ponto de partida.

4. Discussão

Os estudos que avançaram para a análise aprofundada foram: "Seeing films through sound: Sound design, spatial audio, and accessibility for visually impaired audiences" (2022), de Lopez, Kearney e Hofstädter; "Audio Describing Sound – What Sounds are Described and How?" (2022), de Vercauteren e Reviers. Nesta análise realizamos a leitura integral das pesquisas, buscando pontos relevantes para nosso estudo.

Lopez, Kearney e Hofstädter (2022) desenvolvem o projeto de pesquisa na Universidade de York, Reino Unido, denominado "Enhancing Audio Description"⁹ (EAD), que explora, por meio da noção de som imersivo, do desenho de som e da narração em primeira pessoa, alternativas para o modelo atual de audiodescrição. O objetivo não é substituí-lo, mas oferecer a EAD como uma opção para que o público com deficiência visual possa escolher no momento da apreciação audiovisual.

⁹Audiodescrição aprimorada.



Para os pesquisadores, a narração em primeira pessoa ocorre quando o próprio personagem em cena descreve suas ações. Dessa forma, “essa técnica permite a incorporação de descrições na forma de pensamentos íntimos de um personagem e a identificação do público com o personagem em questão”¹⁰ (Lopez, Kearney e Hofstädter, 2022, p. 129).

No artigo analisado eles exploram o curta-metragem ‘Pearl’ na qual analisam o processo criativo de implementação da EAD e posteriormente realizando um estudo de recepção com um público com deficiência visual. Os autores notaram uma boa receptividade pelo público a essa alternativa, destacando-se o comentário de um dos participantes

Isso validou o fato de que minha experiência como pessoa cega era tão válida quanto a de uma pessoa vidente. Eu não sou apenas um pobre cego que precisa que lhe digam o que está perdendo. Se ao menos fosse assim o tempo todo... Já tive visão, então, eu amo a AD, mas às vezes ela me lembra do que não estou vendo, do que todos os outros estão vendo e eu não. Nessa experiência, senti que não importava a cor do vestido de alguém ou qualquer outra coisa, eu estava tendo uma experiência sensorial completa. Tudo deveria ser assim... Eu não esperava ficar tão impressionado... Na verdade, senti que estava sendo entretido como parte integrante da experiência artística e não apenas como esse pobre homem, nós devemos fazer algo para lhe dar algo, ele está perdendo as cores lindas e tudo mais. Alguém se preocupou em pensar que nem sempre é preciso ver." (Lopez, Kearney, Hofstädter, 2022, p. 141. NT)¹¹

O filme foi trabalhado seguindo as práticas do desenho universal, que consistem na construção de produtos e ambientes livres de barreiras de acessibilidade e projetados para serem utilizados pelo maior número possível de pessoas (Story et al., 1998). Essa prática, utilizada no som do filme, dita a forma que será construído a idealização sonora, no caso do artigo, inserindo o público com deficiência visual como também alvo do filme, trabalhando desde a concepção da base sonora para trabalhar-se sensações e alimentar a experiência fílmica desse público.

A perspectiva trabalhada por Lopez, Kearney e Hofstädter (2022) aponta um direcionamento para o que podemos denominar “desenho de som acessível”, ou seja,

¹⁰ Such technique allows the incorporation of descriptions in the form of the inner thoughts of a character and the identification of audiences with the character in question.

¹¹ Tradução nossa.



um processo que insere a acessibilidade como elemento da criação narrativa, buscando ampliar a imersão sonora não apenas do público com deficiência visual, mas de todos os espectadores. O som é tratado como mediador da história, utilizando elementos da trilha sonora para construir um filme acessível, o que indica um aprimoramento da criatividade dos envolvidos na concepção sonora do produto audiovisual, pois trabalharão sob uma nova variável.

Vercauteren e Reviers (2022), em seu estudo intitulado "Audio Describing Sound – What Sounds are Described and How?", investigam como diálogos, músicas e efeitos sonoros são integrados à audiodescrição (AD) e de que modo esses elementos contribuem para a experiência fílmica de pessoas com deficiência visual. A pesquisa analisa cenas do filme *Loft* (2008), examinando critérios de seleção e descrição de sons e sua função narrativa na construção da trama. Os autores identificam uma lacuna em pesquisas sistemáticas sobre o papel do som na AD e propõem um modelo analítico interdisciplinar, ancorado em três pilares: estudos cinematográficos, multimodalidade e audionarratologia.

O artigo em questão aborda o papel do som na ampliação da experiência audiovisual para pessoas com deficiência visual, destacando sua função como mediador sensorial. Apontamos sua contribuição como relevante ao reforçar a importância do som como elemento central na construção de narrativas inclusivas.

Ao relacionar o estudo ao artigo de Lopez, Kearney e Hofstädter (2022), identificam-se convergências teóricas, como a ênfase na mediação sonora. Entretanto, divergem em escopo: enquanto Lopez et al. focam em práticas de audiodescrição aprimorada em contextos práticos, o artigo analisado restringe-se a análises de uma obra já finalizada, não podendo em si incorporar experimentações que considerem o som como ferramenta ativa desde a pré-produção. Essa lacuna ressalta a necessidade de pesquisas que, investiguem a criação sonora integrada – ou seja, a concepção de trilhas sonoras, audiodescrições triangulando um diálogo entre departamento de acessibilidade, som e direção, garantindo assim que a acessibilidade seja intrínseca ao processo criativo, e não um ajuste posterior.

5. Conclusão

Cruzamos um território ainda pouco explorado tanto no campo da comunicação quanto na cinematografia global. Investigar metodologias efetivas para a construção de produtos audiovisuais verdadeiramente acessíveis a todos os públicos configura-se como um compromisso social. Ao integrar a acessibilidade como elemento intrínseco ao processo criativo, fomentamos contribuições inovadoras para a prática cinematográfica contemporânea.

O som filmico configura-se como uma ferramenta poderosa para ampliar a imersão narrativa, transcendendo barreiras sensoriais e beneficiando não apenas o público com deficiência visual, mas todos os espectadores. Ao tratar o som como mediador ativo da história, é possível integrar camadas sonoras que enriquecem a experiência fílmica, garantindo acessibilidade sem abdicar da complexidade artística. Essa abordagem pode incluir técnicas de mixagem especializada e a audiodescrição integrada, que transformam o filme em um produto não apenas acessível, mas sonoramente rico. Dessa forma, a narrativa adquire um patamar multidimensional, onde a imersão é potencializada por uma escuta consciente, e a acessibilidade deixa de ser um recurso adicional para tornar-se parte intrínseca da linguagem cinematográfica. Essa perspectiva redefine o papel do som no audiovisual, posicionando-o como eixo central para uma experiência universal e inclusiva.

A escassez de estudos que interseccionam estudos do som e da acessibilidade reflete-se em uma indústria cinematográfica ainda pouco inclusiva, que muitas vezes por falta de conhecimento negligencia estratégias para tornar suas narrativas acessíveis a públicos diversos. A interdisciplinaridade exigida por essa área – que envolve cinema, psicologia da percepção, engenharia acústica e políticas de inclusão – emerge como caminho promissor para ampliar o debate sobre mediação sonora. Pesquisas como as realizadas por Lopez, Kearney e Hofstädter (2022) como a de Vercauteren e Reviers (2022) nos aponta um direcionamento necessário para configurar a indústria cinematográfica como inclusiva. No entanto, é necessário compreender a complexidade do som como ferramenta narrativa, afetiva e inclusiva exige estudos que articulem teoria e prática, desde a pré-produção até a exibição.

Espera-se que, com o avanço das pesquisas nessa área, haja um crescimento



progressivo da aplicação prática da acessibilidade integrada aos processos criativos no cinema, e que este trabalho possa colaborar na construção de um panorama sonoro inclusivo, onde a diversidade humana seja plenamente contemplada.

Referencial Bibliográfico

CAMINHA, R. *Autismo: Um Transtorno de Natureza Sensorial?*. Dissertação (Mestrado em Psicologia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://ppg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2008_61d166a244c37e45ba47bac616b1a845.pdf. Acesso em: 28 ago. 2024.

OPOLSKI, Débora; GODOY, João B. de S.; CARREIRO, Rodrigo. *O som do filme: Uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR; Ed. UFPE. 2018.

VERCAUTEREN, G; REVIERS, N.. Audio Describing Sound –What Sounds are Described and how?. *Journal of Audiovisual Translation*, 5(2),114–133, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.47476/jat.v5i2.2022.232>. Acesso em: 28 ago. 2024.

PAGE, M. J., MCKENZIE, J. E., BOSSUYT, P. M., BOUTRON, I., HOFFMANN, T. C., MULROW, C. D. The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews. *BMJ*, 372, n71. 2021. Disponível em: <https://www.bmj.com/content/372/bmj.n71>. Acesso em: 26 ago. 2024.

LOPEZ, M.; KEARNEY, G.; & HOFSTADKER, K. Seeing films through sound: Sound design, spatial audio, and accessibility for visually impaired audiences. *British Journal of Visual Impairment*, 40(2), 117-144. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0264619620935935> Acesso em: 15 ago. 2024.

MOHER, D; LIBERATI, A; TETZLAFF, J; ALTMAN, D. G. Preferred reporting items for systematic reviews and meta-analyses: the PRISMA statement. *BMJ*. 339. Disponível em: <https://www.bmj.com/content/339/bmj.b2535>. Acesso em: 25 Ago. 2024

TAVARES, L. *Verouvindo: investigações sobre a relação entre a audiodescrição e as camadas sonoras que compõem a trilha de áudio de um filme*. 2019. 141 f. Tese (Doutorado em comunicação) – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2019.

RODRIGUEZ, A. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Editora Senac, 2006.

ROMERO-FRESCO, P. Entrevista com Pablo Romero-Fresco. [Entrevista concedida a] Lucinéa Marcelino Villela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 2, p 316-325, mai-ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n2p316>. Acesso em: 27 ago. 2024.

STORY, M. F.; MUELLER, J. L.; MACE, R. L. *The universal design file: Designing for people of all ages and abilities*. North Carolina State University. 1998.

EXPERIMENTAÇÕES DE UMA CÂMERA-ESPELHO: A PRODUÇÃO EM SUPER-8 DE REGINA VATER E POLI MARICHAL

EXPERIMENTS WITH A MIRROR-CAMERA: THE SUPER-8 PRODUCTIONS OF REGINA VATER AND POLI MARICHAL

Marina da Costa Campos
(Doutorado – UFSCar/CPS)





EXPERIMENTAÇÕES DE UMA CÂMERA-ESPELHO: A PRODUÇÃO EM SUPER-8 DE REGINA VATER E POLI MARICHAL¹

EXPERIMENTS WITH A MIRROR-CAMERA: THE SUPER-8 PRODUCTIONS OF REGINA VATER AND POLI MARICHAL

Marina da Costa Campos² (Doutorado – UFSCar/CPS)

Resumo

Este artigo aborda a produção em super-8 de Regina Vater e Poli Marichal, artistas visuais latino-americanas que utilizaram este suporte nos anos 70 e 80 como instrumento de experimentação de linguagem em suas investigações artísticas. Nascidas, respectivamente, no Brasil, e Porto Rico, produziram narrativas que tensionam questões de identidade, gênero, memória e contexto político histórico. Objetiva-se aqui um cotejo entre suas obras para compreender como tais produções e suas estratégias conceituais realizam movimentos pendulares de exploração do pessoal e íntimo em direção ao coletivo, produzindo uma potente articulação entre corpo e filme.

Palavras-chave: Regina Vater; Poli Marichal; Super-8; cinema experimental.

Abstract

This article examines the Super-8 production of Regina Vater and Poli Marichal, Latin American visual artists who utilized this medium during the 1970s and 1980s as a tool for linguistic experimentation in their artistic investigations. Born in Brazil and Puerto Rico, respectively, they crafted narratives that explore tensions surrounding identity, gender, memory, and historical-political contexts. The aim here is to draw a comparative analysis of their works to understand how these productions and their conceptual strategies create pendular movements between the exploration of the personal and intimate toward the collective, thereby forging a powerful articulation between the body and film.

Keywords: Regina Vater; Polo Marichal; Super-8; experimental cinema.

Inquietações em Super-8

Em 1965, a Eastman Kodak Company lançou um equipamento cinematográfico mais leve, ágil, de baixo custo e de fácil utilização visando alcançar um público não profissional e ampliar o consumo de seus produtos. Logo, o Super-8 se popularizou rapidamente, visto que bastava inserir o cartucho com a película na câmera e apertar o botão, como muitas campanhas publicitárias da época afirmavam, permitindo com que iniciantes na prática cinematográfica, amadores e famílias

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 10 intitulada: Reconfigurações e experimentações no cinema latino-americano – parte 1.

² Pós-doutoranda e docente do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar; é, também, docente na Fatec Barueri (Centro Paula Souza) no curso de Design de Mídias Digitais. É co-diretora da Revista Imagofagia, vinculada à Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.



pudessem também produzir suas próprias imagens. Conformou-se então um contexto amplo de produções de filmes de variados gêneros e registros domésticos/amadores³. No entanto, uma certa produção mais crítica, transdisciplinar e mais interessada nas transgressões da linguagem cinematográfica ganhou forma nas mãos e na criatividade de artistas visuais, escritores, cineastas entre outros, sobretudo em uma América Latina permeada de regimes autoritários.

Este conjunto de práticas experimental realizada entre as décadas de 1960 e 1980 apresentava um discurso radical e crítico, marcado por uma postura e conceito heterogêneo de experimentação e que, nas palavras de Álvaro Vázquez Mantecón (2017, p.29), foi filmado “com a intenção de romper com as narrativas convencionais e que implicavam uma reflexão conceitual, às vezes acompanhada de uma busca formal”⁴. Para Mantecón (2017, p.33), o Super-8 foi uma “válvula de escape”, cujas produções conformavam-se em “metáforas artísticas que interpelavam o poder estabelecido”. Por seu caráter marginal⁵ e pela fragilidade do suporte, é difícil mapear e realizar um levantamento da quantidade de obras produzidas neste período identificadas com esta perspectiva experimental, no entanto é possível traçar um aspecto comum do que já se escreveu e se investigou sobre as produções superoitistas da América Latina deste período é a predominância de uma filmografia cuja direção é atribuída em grande escala aos homens, como apontam Rubens Machado Júnior e Marina Campos:

Uma parcela reduzida, mas significativa, desses trabalhos superoitistas foi por mulheres “dirigidas”, “produzidas”, “fotografadas”, “montadas”, “estreladas”. As aspas são merecidas, porque essas funções técnicas, típicas da divisão do trabalho profissional, raramente serão designadas ou, de fato, exercidas na práxis superoitista, predominantemente informal, coletiva ou amadora. Por outro lado, sabemos que a história do cinema em geral foi escrita com ampla cegueira no crédito do protagonismo feminino, e não só por

³ Sobre a definição de “filme doméstico/amador”, Cf. FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro: História, discursos e práticas (1926-1959)**. 2016. 266f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016, p.51-60.

⁴ Tradução nossa: “fueron filmadas con la intención de romper con las narrativas convencionales y que implicaban una reflexión conceptual, a veces acompañada de una búsqueda formal.

⁵ Aqui atribuímos a denominação de marginalizado para caracterizar o circuito de circulação de tais obras, restritas à espaços não comerciais como galerias, cineclubes, festivais e espaços alternativos; e também sua difícil censura por parte do governo, que não conseguia fiscalizar esse tipo de produção justamente por seu caráter doméstico.



“machismo” dos historiadores e críticos, mas, sobretudo, pela prática social dominante, incluindo a profissional; às vezes, mesmo a amadora. (MACHADO JR; CAMPOS, 2017, p.149)

Neste sentido, esforços para identificar e construir uma fortuna crítica a respeito destes filmes em Super-8 feitos por mulheres têm sido desenvolvidos nos últimos anos. Um exemplo que destacamos aqui foi a realização entre os meses de novembro de 2018 e março de 2019, o Museo Universitario del Chopo, localizado na região central da Cidade do México, México, uma exposição⁶ que apresentava um conjunto de fotografias de processos criativos, algumas instalações e, especialmente, películas em Super-8 realizadas entre o período de 1968 e 2018, por 20 artistas mulheres de diferentes países latino-americanos.

Sob a curadoria da historiadora de arte e pesquisadora Regina Tatterfield, *Las superocheras* apresentou 27 filmes de difícil acesso das seguintes criadoras: Ana Mendieta (Cuba); Mariana Botey (México); Maris Bustamante (México); María Eugenia Chellet (México); Rosario Cobo (Chile); Ximena Cuevas (México); Leticia El Halli Obeid (Argentina); Lourdes Grobet (México); Silvia Gruner (México); Narcisa Hirsch (Argentina-Alemanha); Dalia Huerta (México); Poli Marichal (Puerto Rico); Sarah Minter (México); Marta Minujín (Argentina); Mónica Mayer (México); Rowena Morales (México); Vivian Ostrovsky (Estados Unidos-Brasil); Teófila Palafox (México); Carla Stellweg (México-Indonésia) e Regina Vater (Brasil-Estados Unidos). De acordo com Tattersfield (2018, p.19), este conjunto de filmes convoca uma história de “atitudes críticas e arriscadas, imersas em realidades arraigadas no domínio patriarcal, expõe a dificuldade do estatuto do gênero, e aposta por mostrar a arte como linguagem que comunica e permite a ressignificação de um passado recente em nossa memória corporal e psíquica”⁷.

⁶ É importante destacar que uma importante estratégia de levantamento, pesquisa e acesso a filmes em super-8 deste período é a realização de curadorias e mostras concentradas neste tema, como por exemplo *Marginália 70: o experimentalismo no cinema Super-8 brasileiro*, realizada no ano de 2001 pelo Prof. Dr. Rubens Machado Jr; *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina* (California: University of California Press, 2017), editado por Lerner e Piazza; o livro e coleção de DVD intitulado *El cine super-8 em México (1970-1985)* (México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012), fruto das investigações realizadas pelo Prof. Dr. Álvaro Vázquez Mantecón; entre outros projetos.

⁷ Tradução nossa. “actitudes críticas y arriesgadas, inmersas en realidades afianzadas en el dominio patriarcal, expone la dificultad del estatuto del género, y apuesta por la muestra del arte como lenguaje que comunica y permite la resignificación de un pasado reciente en nuestra memoria corporal y psíquica”.



Um ano antes desta mostra, em 2017 foi lançada a exposição *Radical Women: latin american art (1960-1985)*⁸, sob um longo processo de sete anos de curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta no Hammer Museum, Los Angeles, Estados Unidos. A iniciativa apresentou a prática de artistas mulheres na América Latina, a partir de um recorte temporal significativo para o desenvolvimento da arte contemporânea e da convicção de que existe “um vasto conjunto de obras produzidas por artistas latino-americanos e americanas que tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal” (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p.17), além da própria atitude experimental, não conformista e contra o status quo que foi invisibilizada. se trata de artistas mulheres (FAJARDO-HILL, 2018, p.21). Dentre as artistas participantes desta exposição estão algumas que incorporaram o Super-8 em suas práticas artísticas como Narcisa Hirsch e Maria Minujín (Argentina); Lygia Pape, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco, Anna Maria Maiolino e Regina Vater (Brasil); Ana Mendieta (Cuba); Maris Bustamante, Ximena Cuevas, Lourdes Grobet e Sílvia Gruner (México); e Poli Marichal (Porto Rico).

A partir do contato com as preocupações mobilizadas pelas duas exposições aqui mencionadas e por um contínuo trabalho de investigação sobre a produção superoitista latino-americana⁹, este artigo busca abordar as realizações em super-8 conduzidas por duas artistas visuais latino-americanas, Regina Vater (Brasil) e Poli Marichal (Porto Rico), no intuito de compreender como elas se apropriam desse formato como uma extensão de suas investigações artísticas (performance, arte conceitual), elaborando narrativas que transpassam as obras para questionar o próprio fazer artístico e a linguagem estética, e para promover o diálogo entre relatos íntimos e coletivos. A seleção por essas duas artistas integra um projeto de pesquisa de pós-doutorado que vem sendo desenvolvido desde 2024 que tenta mapear e estabelecer conexões entre mulheres

⁸ Esta exposição foi realizada no Brasil em 2018, entre os meses de agosto e novembro na Pinacoteca de São Paulo, com o título *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985*.

⁹ Pesquisa iniciada em 2016 pelo Programa em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo e intitulada *Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970*. Cf. CAMPOS, Marina C. *Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970*. 2020. 322f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.



superoitistas latino-americanas do período 1960-1980. Nesta primeira¹⁰ etapa começamos com nomes que possuem uma produção expressiva na bitola dentro do contexto do país a qual pertencem e pela carência de estudos de seus trabalhos em película, que acabam sendo mencionados de maneira muito breve em pesquisas sobre a trajetória das respectivas artistas.

Esta pesquisa, ainda em fase de desenvolvimento¹¹, tem o objetivo de compreender três aspectos: o momento de transição entre as práticas em pintura, escultura e performance para as produções em super-8; o super-8 como suporte de experimentação da linguagem cinematográfica; a experimentação visual e narrativa como estratégia para abordar temas como a identidade, a condição feminina e a condição colonial dos países de origem das artistas. Os métodos escolhidos para esta investigação são: entrevista com as realizadoras, análise de documentos e arquivos dos processos de criação e análise fílmica dos curtas-metragens.

O intuito não é promover uma comparação entre as cineastas e sim identificar um conjunto de narrativas que apresentam preocupações comuns em relação às questões de identidade, gênero, memória e história a partir de experimentações com esse suporte. E como obras experimentais, se lançam a abertura de interpretações e conexões que permitem traçar diálogos em forma de uma coleção, apropriando-se aqui de um trabalho comparativo proposto pela pesquisadora Mariana Solto. De acordo com ela, tão importante quanto a relação dos pesquisadores com os objetos é a relação dos objetos entre si, pois “é preciso relacioná-los e desenvolver cotejos entre eles, colocando-os em movimento. Desse modo, praticamos uma perspectiva de investigação que se permita ser guiada pela força da empiria e que tenha como princípio a observação e a escuta atentas dos objetos (2019, p.2).

Alguns apontamentos sobre os filmes de Marichal e Vater

¹⁰ Outra cineasta que está sendo investigada neste projeto é a mexicana Sílvia Gruner.

¹¹ Neste momento a pesquisa encontra-se na fase de levantamento de materiais de arquivos e de criação e na realização de entrevistas com as cineastas.



Iniciamos este primeiro exercício de análise com Poli Marichal, cineasta, gravurista e ilustradora nascida em Ponce, Porto Rico, em 1955. Formada em Artes Visuais pela Escola de Artes Plásticas de San Juan, Marichal possui mestrado pelo Massachusetts College of Art, em Boston. Ao longo de sua carreira, dedicou-se às técnicas de gravura, além de integrar trabalho gráfico com animação. Independentemente do suporte utilizado, suas obras apresentam duas linhas temáticas constantes: uma voltada para questões políticas, sociais e ambientais, e outra que explora uma perspectiva emotiva e introspectiva da artista.

Poli Marichal é reconhecida como uma das pioneiras do cinema experimental em Porto Rico, iniciando sua produção cinematográfica no final da década de 1970, inclusive em colaboração com coletivos, como o Taller de Cine de la Red. Em Super-8, realizou os seguintes curtas-metragens: *Underwater Blues* (1981), *Al rojo vivo* (1982), *Vuelo de ángeles* (1982), *Blues tropical* (1983), *Guernica* (1983), *Coffee Break* (1987), *Los espejismos de mandrágora* (1987) e *Dilema I, burundanga boricua* (1990). Além disso, dirigiu o documentário em vídeo *Son afrocaribeño* (1995), que aborda os gêneros musicais Bomba e Plena, típicos da região caribenha.

Muitas de suas obras devem ser analisadas em sequência, uma vez que refletem desdobramentos de suas inquietações, especialmente em relação a seu país de origem. A artista utiliza a cor como recurso para explorar realidades psicológicas e sociais, combinando pintura manual em películas, intervenções no suporte filmico, animações e imagens documentais. Essa abordagem permite a representação da consciência dividida do sujeito porto-riquenho, tensionado entre as práticas culturais locais e a influência da cultura estadunidense. Temas como a destruição ambiental, a crítica ao consumismo e ao materialismo da sociedade porto-riquenha, bem como a urgência em buscar alternativas para a sobrevivência no planeta, são centrais em sua produção cinematográfica.

Um dos males sociais do país criticados pela artista é a condição colonial em relação aos Estados Unidos, como pode ser observado na instalação *Dilema I: Burundanga Boricua*. A película inicia-se com uma mulher dançando, enquanto interferências de cores são aplicadas diretamente sobre a imagem. Essa técnica de intervenção na película, que interrompe o fluxo “naturalista” das imagens por meio da



montagem, percorre toda a obra, assim como os demais filmes de Marichal. Neste trabalho, a artista intercala imagens da capital porto-riquenha, seu cotidiano e suas paisagens naturais com comentários irônicos que reproduzem o imaginário turístico construído sobre o território a partir do olhar estrangeiro, bem como a presença onipresente dos Estados Unidos, representada por placas e outdoors de propaganda espalhados pela cidade.

Ao empregar ditados populares e seu uso poético na própria textura do filme, Marichal promove uma desconstrução de discursos ideológicos. Dessa forma, imagens da beleza natural de seu país e legendas como “ilha tropical” são ironizadas com cenas de cães em um depósito de lixo e subtítulos como “ilha mendiga”. Neste curta-metragem, Marichal também aborda os diferentes povos que constituem a cultura porto-riquenha: os indígenas taínos, os afrodescendentes e os jíbaros — comunidades rurais tradicionais. De acordo com Frances Negrón-Muntaner (1993), *Burundanga* não oferece uma narrativa autoritária sobre o capitalismo e o colonialismo, mas “propõe a independência como a ‘cura’ para todos os males econômicos, políticos e sociais de Porto Rico, ainda que a principal prática de libertação seja a arte”¹².

Outro trabalho de destaque na produção de Marichal é *Los espejismos de mandrágora*, obra inspirada no cinema de Maya Deren. Este curta-metragem apresenta uma narrativa ambientada em uma casa antiga em San Juan, onde uma mulher grávida recebe a visita de três personagens. Esses visitantes representam desdobramentos dos papéis “socialmente desempenhados” pela protagonista enquanto mulher, mãe e companheira, conduzindo-a a uma jornada interior em busca de sua própria identidade. Os ângulos de câmera sutis, porém, precisos, o uso de múltiplas vozes que falam e sussurram em uníssono, a aplicação de cores diretamente na película e a cena impactante de uma mulher dando à luz a si mesma consolidam Marichal como uma artista profundamente comprometida com a representação complexa das identidades femininas.

Outra artista que promove o entrelaçamento entre questões de caráter íntimo e particular e problemáticas públicas e históricas é a artista visual Regina Vater. Nascida

¹² Tradução nossa: *Burundanga* proposes independence as the “cure” of all economic, political and social ills of Puerto Rico although the major liberation practice is art.

em 11 de maio de 1943, no Rio de Janeiro, Vater estudou arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro na década de 1960, ao mesmo tempo em que se dedicava às artes, realizando cursos com o artista plástico Iberê Camargo entre 1962 e 1965. Esse contato marcou sua primeira fase artística, influenciada pela vertente figurativa em voga no Rio de Janeiro naquele período. Com o passar dos anos, aproximou-se das práticas conceituais da arte, integrando o movimento Nova Objetividade Brasileira, ao lado de nomes como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

O recrudescimento do regime militar a partir de 1968 e a intensificação da censura, sobretudo em relação à classe artística, não impediram que Regina avançasse na experimentação em diversos suportes, como fotografia, livros de artista, arte postal, vídeos e filmes em Super-8. É desse período que surge uma extensa trajetória de registros audiovisuais, os quais apresentam propostas instigantes, traduzindo as preocupações da artista com o tempo, a expressão da subjetividade feminina e a política.

No formato Super-8, Vater realizou os seguintes trabalhos: *Vide o Art* (1978); *Conselhos de uma lagarta* (*Advice from a Caterpillar*, 1976); *Playfeullagen* (1974); *As Time Goes By* (1978/1979); *Companheiro Cage* (1979); *Rio to Oiticica* (1979-1981); *Watching Time* (1979); *Saudades do Brasil* (1981); *Salva Dor* (1983); *Virando a Tristeza pelo Averso* (1985); *The End* (1983); e *Love Spaces* (1985). Esses trabalhos, associados às suas produções em outros suportes, reúnem a profundidade sensível da artista em torno de temas como sociedade, meio ambiente e psicologia, materializados em um “impulso transmidiático” da criatividade de Vater, nas palavras de Augusto de Campos (ALZUGARAY, 2013, p. 21).

De modo geral, seus curtas-metragens em Super-8 traduzem as indagações da artista em relação à identidade e à subjetividade feminina. *Conselhos de uma lagarta*, por exemplo, é uma videoinstalação filmada para ser projetada em duas telas distintas, uma de frente para a outra, cujas imagens apresentam uma leitura da obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e são inspiradas também por uma frase de Lygia Clark, que certa vez afirmou: “Seu olho é meu espelho”. A obra é um *work in progress* de Vater, documentando seu rosto diariamente. A câmera, posicionada em um tripé, capturou a face da artista em momentos distintos de seu cotidiano, com expressões



tristes, contemplativas e alegres, sempre diante do mesmo fundo, enquanto o som de um tic-tac de relógio marca a passagem do tempo. Ao longo da obra, uma série de interpelações extraídas do livro de Carroll é proposta pela narração de Vater: “Quem é você?”, “Até agora eu pelo menos sei quem eu era quando acordei de manhã...”, “Mas acho que já devo ter mudado tantas vezes desde aquela hora...”, entre outras frases. Dessa forma, Vater constrói, com a alternância de imagens de si mesma e de perfis de outras pessoas, uma narrativa autobiográfica que permite conectar-se com as autobiografias de seus espectadores.

Outra obra que merece destaque é *Salva Dor*, curta-metragem realizado pela artista durante sua estadia nos Estados Unidos. O filme constitui um protesto contra a guerra em San Salvador, capital de El Salvador, que ocorria em 1983 e ceifou a vida de mais de 60 mil pessoas em um conflito entre grupos paramilitares de extrema direita, forças armadas e guerrilheiros de esquerda. Nesta obra, observamos uma série de retratos de identidades, recortes de jornais e uma trilha sonora composta por sons de rádio com reportagens sobre guerra, música e política da América Central. A colagem de fotografias — com rostos que aludem às vítimas desse massacre — constrói um memorial que encontra no suporte fílmico e na fotografia um movimento de resistência contra as práticas opressivas do governo de Ronald Reagan.

Conclusão

Esta breve descrição e apresentação dos filmes de Regina Vater e Poli Marichal teve o objetivo de lançar um primeiro olhar aproximativo entre artistas que provavelmente não se conheceram, mas que de certa maneira estavam conectadas com questões comuns de seus processos criativos. Ambas tiveram experiências de imigração e, a partir disso, construíram percepções sobre a arte e política de seus países. Elas recorreram à experimentação com técnicas cinematográficas para explorar vários componentes da linguagem visual: linha, forma, textura, tom, movimento e direção. Além disso, empregaram esse meio para continuar expressando preocupações que permeavam seus trabalhos anteriores, como construção de identidade, gênero, meio ambiente e a situação colonial em curso em seus territórios de origem. Em algumas de suas obras, os próprios corpos das cineastas servem como meio para discutir

representações da figura feminina e questionar as associações simbólicas entre o feminino e a identidade nacional.

Podemos inicialmente sugerir que ambas fazem um movimento de entrelaçamento entre questões individuais e coletivas, transformando-as em discursos visuais. Desta forma, realizam inscritos e pinturas sob o material filmico, apropriam-se de arquivos de materiais distintos e transformam a câmera numa nova ferramenta de expressão e de intervenção no mundo. Além disso, se lançaram no experimento de olhar a si mesmas e o mundo por meio das frágeis e ao mesmo tempo potentes imagens do Super-8.

Referências

ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: quatro ecologias*. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013.

MUNTANER, Frances Negron. Puerto Rican women directors of lonesome stars and broken hearts. *Jump Cut: a review of contemporary media*, nº38, June, 1993, p.67-78. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/PRicanWomen.html>. Acesso em 05 de nov. 2025.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - COMPÓS, 2019, Porto Alegre. *Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre: COMPÓS, 2019.

VÁZQUEZ MANTECON, Álvaro. Experimentación visual en Super-8: México y América Latina. In: LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano (org). *Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina*. California: University of California, 2017, p.27-49.

LEGADOS FAMILIARES EM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO BRASIL

FAMILY LEGACIES IN CINEMATOGRAPHY IN BRAZIL

Matheus José Pessoa de Andrade
(Doutor – UFPB)





LEGADOS FAMILIARES EM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO BRASIL¹

FAMILY LEGACIES IN CINEMATOGRAPHY IN BRAZIL

Matheus José Pessoa de Andrade² (Doutor – UFPB)

Resumo

Seguir os rumos profissionais dos pais é um fenômeno reconhecível em todas as esferas das sociedades, inclusive na área de direção de fotografia de cinema. Este estudo é sobre percurso formativo, uma abordagem sobre a família como espaço de educação informal para o trabalho a partir dos casos de Pedro Farkas e Lula Carvalho: dois profissionais filhos de fotógrafos. Nos baseamos em dados retirados de entrevistas concedidas pelos referidos diretores de fotografia, disponibilizadas no Youtube, nas quais identificamos falas sobre os processos de capacitação ligados às famílias. A fim de compreender essas trajetórias de formação, fizemos uma análise de conteúdo na perspectiva educacional de Pierre Bourdieu (2011). Concluímos que os legados familiares reservam tipos de capitais relevantes para os herdeiros do ofício.

Palavras-chave: Direção de fotografia; formação; educação; legado familiar.

Abstract

Following in the footsteps of one's parents is a recognizable phenomenon in all spheres of society, including in the field of cinematography. This study is about the educational path, an approach to the family as a space for informal education for work based on the cases of Pedro Farkas and Lula Carvalho: two professionals who are the sons of photographers. We based our study on data taken from interviews given by the aforementioned cinematographers, available on YouTube, in which we identified statements about the training processes linked to families. In order to understand these educational trajectories, we conducted a content analysis from the educational perspective of Pierre Bourdieu (2011). We concluded that family legacies reserve relevant types of capital for the heirs of the profession.

Keywords: Cinematography; training; education; family legacy.

1. Introdução

Legados familiares, nesta comunicação, refere-se ao processo de continuação profissional dentro das famílias, isto é, os filhos que seguem a mesma profissão dos pais, herdando conhecimento e outros capitais simbólicos. Um fenômeno reconhecível em todas as esferas do trabalho, inclusive dentro do campo da direção de fotografia de

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada **Direção de fotografia no Brasil: processos formativos e identidades**.

² Professor de direção de fotografia do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB. Membro do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (CNPq/UFPB).



cinema no Brasil, como são os casos de Pedro Farkas e Lula Carvalho, respectivamente, filhos de Tomaz Farkas e Walter Carvalho.

É importante enfatizar, desde já, que Pedro Farkas e Lula Carvalho são diretores de fotografia brasileiros com carreiras consolidadas nacional e internacionalmente. E que, neste estudo, não temos a intenção de formular qualquer juízo de valor acerca da competência de ambos. Nosso interesse de investigação se volta para o entendimento de como se deram os processos formativos dentro do âmbito familiar desses profissionais, observando como se constituem, nesses espaços, dinâmicas de capacitação profissional, numa tentativa de compreender como são as trajetórias de formação nessa área de trabalho. Para tanto, abordamos a família como um espaço formativo existente entre as práticas da educação informal.

Segundo Maria Eduarda Ferro (2022, p.31), num estudo sobre a fotografia como ofício familiar, educação informal “[...] corresponde aos processos que se dão no meio sociocultural, de modo não organizado e não institucionalizado, transcorrido na família, no convívio com amigos, nas atividades culturais e recreativas”. Trataremos, portanto, os legados familiares como lugares onde o aprendizado é adquirido pelos filhos e herdeiros a partir das observações e convivências com os pais e familiares, devido ao frequente acompanhamento das práticas laborais. Estruturas que criam oportunidades e se mostram como uma via de capacitação para o trabalho. São saberes decorrentes da experiência direta e pelo convívio diário, bem como pela pressuposição tradicional da herança dos negócios da família.

Numa análise sobre a marginalização do fotojornalista presente nas legislações trabalhistas da área de jornalismo, Agda Aquino (2021) chama nossa atenção quando versa, especificamente, sobre a institucionalização da formação no âmbito familiar como um dos requisitos básicos para a obtenção do Registro Profissional em fotografia. Ela destaca que “o texto fala em ‘ocupações da família’, como se o fazer fotojornalístico fosse uma herança ou uma tradição familiar, apesar de também apontar para a possibilidade de um ensino superior na área” (Aquino, 2021, p.45). De fato, é surpreendente perceber, ainda hoje, a presença do legado familiar como requisito nos documentos do Ministério do Trabalho e Emprego, tido como uma distinção suficiente para o exercício da profissão de fotógrafo, diante do atual quadro de educação formal.



Aspecto que, em certas áreas do trabalho, se tornou incogitável por diversas razões, mas que, certamente, ainda podem ocorrer.

Para pensar sobre os legados familiares enquanto um tipo de distinção para o trabalho, coadunamos com a sociologia da educação de Pierre Bourdieu, pontualmente ao refletir sobre as tensões e contradições da herança. Ele observa “a ordem das sucessões, ou seja, a gestão da relação entre pais e filhos, mais precisamente, da perpetuação da linhagem e de sua herança, no sentido mais amplo do termo” (Bourdieu, 2011, p.231). O autor elucida sobre o reconhecimento de uma estrutura social edificada pelo entrelace de instituições, constituída por formas de capitais nesse processo de pai para filho, numa trama de ações articuladas e dedicadas à manutenção e continuidade dos negócios da família. Em outras palavras, não se trata de herdar apenas o conhecimento laboral dos pais, mas também de usufruir de capitais simbólicos que possibilitam oportunidades, acessos e prestígios ligados ao sobrenome familiar para seguir na carreira profissional. Mesmo assim, para ele, a herança pode ou não ser bem sucedida, de acordo com os indivíduos.

Nessa perspectiva, a escola pode ser vista como uma instituição de construção de desigualdades sociais, principalmente diante das práticas de manutenção dos poderes familiares. Como explica Cláudio Nogueira e Maria Alice Nogueira (2002, p. 21), a estrutura familiar carrega consigo um tipo de “bagagem social”, munida com três tipos de capital: social, econômico e cultural. Em suma, o primeiro corresponde a rede de relacionamentos da família numa sociedade; o segundo é o que acessa bens e serviços pela força financeira; e o terceiro corresponde aos saberes e seus valores constituídos numa família.

Entendemos, portanto, que os legados familiares são estruturas sociais, projetos capitalizados que se voltam para um mercado de trabalho já ocupado pelos pais. Eles não apenas influenciam os herdeiros, como também os fortalecem para agirem no campo. Bourdieu (2011, p.232) assevera que, nesses termos, “o pai é o sujeito e o instrumento de um projeto”, por carregar através do sobrenome um conjunto de capitais posto em jogo nos legados familiares.

Para este estudo, nos baseamos em duas entrevistas concedidas pelos diretores de fotografia aqui citados, nas quais versam sobre seus caminhos de formação para o

trabalho, disponibilizadas pelo Youtube: Pedro Farkas no Canal SESCTV, em 2013, e Lula Carvalho no Canal Instituto de Cinema INC, em 2020. Atentamos, especificamente, para os trechos das entrevistas que tocam nos processos formativos dados na estrutura familiar. Fizemos uma análise de conteúdo com base nas noções teóricas apresentadas, identificando a bagagem social na formação profissional dentro do ambiente familiar a fim de compreender as características dos respectivos percursos formativos.

2. O percurso familiar de Pedro Farkas

Numa entrevista concedida por Pedro Farkas, em 2013, para o Canal SESCTV, no Youtube, sobre sua trajetória profissional, destacamos que ele começa falando sobre como eram as relações do seu espaço familiar com a fotografia: “Minha casa respirava fotografia. Ele [o pai] era dono da Fotoptica. A gente tinha câmera, tinha máquina. Minha casa era uma casa de fotógrafo. Então, aquilo virou muito familiar, né?”.

A Fotoptica era uma rede de lojas de fotografia e cinema existente na cidade de São Paulo, até os anos 1990, de propriedade do seu pai Tomaz Farkas, uma herança familiar. Ao falar dessa memória durante a infância, descrevendo um ambiente de acessos a equipamentos e pessoas com conhecimento na área, ele nos revela como o capital econômico familiar contribui para a existência de certa familiaridade com a respectiva área, desde a infância.

Pedro enfatiza que seus primeiros passos com as câmeras fotográficas não foram exatamente com o pai. “Quando eu nasci, meu pai não era mais fotógrafo”.

Vale salientar que Tomaz Farkas ganhou notoriedade como fotógrafo na década de 1950, atuando como fotojornalista. Ele também foi produtor cinematográfico de documentários até os anos 1970. Nos anos 1990, ele ainda lecionava na USP e empresariava a rede de lojas de fotografia, mas não atuava mais como fotógrafo (Silva Neto, 2010, p.64). Pedro Farkas, por sua vez, nasceu em 1954. A data coincide com o período de atuação do pai como repórter fotográfico durante sua primeira infância. A partir dos anos 1960, Tomaz enveredou pelo cinema. Sabemos que Tomaz não foi



diretor de fotografia de cinema profissional e que, talvez, nem atuasse mais como fotojornalista nessa época. Mas tirava fotos como atividade pessoal. Dessa maneira, entendemos que Pedro conviveu com às tecnologias, às técnicas e às pessoas do campo da fotografia na época da infância, usufruindo da bagagem social da família Farkas em São Paulo.

Ao longo do seu depoimento, Pedro reforça essas memórias que, em sua casa, havia um fluxo de existência do universo da fotografia e do cinema, e recorda que o pai fazia uso da câmera esporadicamente. “Sempre tinha essa coisa de fotografia, de cinema, e as pessoas em volta. Mas meu pai mesmo, raramente, eu vi fotografando. Eu não me lembro dele fotografando”.

Notemos que a frase “as pessoas em volta” suscita o capital social da família, a rede de relacionamentos deles, ao imaginarmos que profissionais do ramo frequentavam aquele espaço em que, além do capital econômico (equipamentos), o capital cultural (conhecimento) sobre fotografia circulava entre eles.

Na época do colégio, “eu tirava fotografia. Adorava revelar, ficar no laboratório. (...) 16 ou 17 anos. Adorava ampliador, câmera, revelar”. Vejamos que, ainda menor de idade, a experiência com a fotografia era mais fácil pelo acesso aos equipamentos e ao processo de revelação dos filmes. De fato, nessa época, eram procedimentos que custavam valores que faziam com que o exercício fotográfico não fosse algo tão acessível para muitos como é atualmente. Fotografar e revelar durante a juventude, como atividade de lazer, era um privilégio nos anos 1970. Uma experiência, para ele, importante, pois elege como parte do seu percurso formativo.

Pedro explica: “Eu fui fotógrafo de cena de *O Picapau amarelo*, que é um filme que meu pai produziu. E tinha um puta fotógrafo: João Carlos Horta. Um cara maravilhoso! E eu me entusiasmei por aquilo. Eu fiquei fascinado por cinema ali no *Picapau amarelo*. Eu fiquei louco!”. *O Picapau amarelo* é um filme de 1973, dirigido por Geraldo Sarno. Pedro tinha, aproximadamente, 18 ou 19 anos quando trabalhou com fotografia fixa nesse *set*. A informação de que o pai foi o produtor nos orienta, mais uma vez, sobre a bagagem social familiar, na forma de capital social e econômico, possibilitando processos de formação profissional ao tornar acessível a Pedro espaços profissionais como esse, mesmo sem a devida experiência profissional.



Pedro Farkas fez a graduação em Cinema pela ECA/USP, mas enfatiza o seguinte: “o meu aprendizado foi basicamente prático. Meu grande mestre é o Lauro Escorel. Um cara que eu adoro. Um puta fotógrafo. Eu fui assistente dele”. De fato, Lauro Escorel é um diretor de fotografia que, nos anos 1970, já havia fotografado obras importantes do cinema brasileiro e já era uma profissional do mercado. Ele continua: “Daí fui assistente do Lauro. Fui segundo assistente, primeiro assistente, depois fui câmera. Então meu aprendizado foi na prática”.

É compreensível que, na área de cinema, muitas pessoas creditam ao *set* de filmagem o grande espaço de aprendizado. Assim, como em tantas outras áreas de trabalho, há pessoas que aprendem na prática junto aos profissionais. Um adendo é que Lauro Escorel e Tomaz Farkas, juntamente com Geraldo Sarno, já haviam trabalhado juntos num projeto seriado intitulado *Condição Brasileira*, iniciado em 1967 (Escorel, 2024), denotando aproximações pelo audiovisual. Fato que nos permite especular, mais uma vez, sobre o capital social da família, que possam ter levado Pedro a ocupar esse lugar de trabalho como assistente de um fotógrafo como Lauro Escorel e, com isso, ter desfrutado de um convívio que destaca como fundamental em sua trajetória de formação profissional. Observamos, portanto, como a família oportuniza o contato com determinados capitais culturais para os legados familiares e que, por sua vez, gera bases para a inserção no mercado de trabalho.

Sobre sua vivência universitária, Pedro ainda diz o seguinte na entrevista: “Antes de ser fotógrafo, eu fiz muitos documentários. Com câmera não mão... era uma escola”. Creditando ao curso, parte do acúmulo de conhecimento para o exercício da profissão. Por exemplo, experiências práticas, como a parceria com Sérgio Bianchi, em *Maldita coincidência*, em 1979: “Fazia tudo. Levava a câmera que tinha em casa”.

É relevante falar que, na perspectiva que adotamos, ter uma câmera em casa era (e ainda é) um privilégio, decorrente do capital econômico familiar, que abre caminhos para o exercício da fotografia, otimizando processos formativos e, por tabela, impulsionando a capacitação profissional e inserção nos mercados de trabalho da direção de fotografia.

O primeiro filme que Pedro Farkas assina como diretor de fotografia profissional foi *Índia – filha do sol*, de 1982, dirigido por Fábio Barreto.



3. O percurso familiar de Lula Carvalho

A entrevista de Lula Carvalho, concedida ao Canal do INC, inicia com um depoimento sobre o ceio familiar e o trabalho: “Quando criança, eu sempre fui no trabalho dele (pai), como ia no da minha mãe [,,] só que o *set* de filmagem foi uma coisa que, de algum jeito, me pegou. Eu era meio enfeitiçado pela câmera”.

Importante lembrar que ele é filho de Walter Carvalho, um diretor de fotografia e cineasta brasileiro de notoriedade no cenário audiovisual nacional pela trajetória trilhada junto a importantes obras do cinema e da televisão. “A partir dos anos 1980, torna-se um dos fotógrafos mais requisitados do cinema brasileiro” (Silva Neto, 2010, p. 47), atuante até os dias da escrita do presente trabalho.

Na entrevista, Lula revela que a primeira vez que trocou um chassi de uma câmera tinha 11 a 12 anos de idade. É uma memória afetuosa sobre a convivência paterna, dada na área de trabalho do pai em sua infância e que também demonstra aspectos de como a formação no espaço familiar costuma ser em função da bagagem social: acesso e conhecimento.

Ele prossegue: “acabei o colégio em 1995. Em 1996, eu comecei a trabalhar. O primeiro longa-metragem que eu fiz foi *Guerra de Canudos* (1996), onde eu era segundo assistente de câmera”. É importante dizer que Lula Carvalho nasceu em 1977. O que nos mostra que por volta dos 19 anos ele já estava trabalhando profissionalmente num *set* de filmagem de uma obra emblemática da filmografia brasileira, dando margem para entendermos como a bagagem social da família age como uma distinção que oportuniza inserção no mercado.

“Eu fui estagiário de câmera – eu acho que foi uma das primeiras vezes que eu vi meu nome escrito assim – em *Uma escola atrapalhada*, que eu tinha, por aí, 12 ou 13 anos”. Filme dirigido por Antônio Rangel, em 1990, com direção de fotografia de Walter Carvalho. Observamos, com isso, o início do percurso formativo dado através da família na forma de convívio no trabalho ainda adolescente.



E continuam os relatos sobre a capacitação na juventude: “eu fiz também um filme que marcou, ainda na época do colégio, um dos episódios do *Veja Esta Canção* (Cacá Diegues, 1994). Eu fui segundo assistente, também. O fotógrafo do filme que eu fiz era o Guerra”. José Guerra era um diretor de fotografia profissional que, no ano seguinte, trabalhou com seu pai em *Terra Estrangeira*, dirigido por Walter Salles. “Eu fiz o ‘você é linda’ do Caetano. Eu ainda estava no colégio, não era um profissional e não era meu pai o fotógrafo”. Visivelmente, o capital social sobressalta nesse depoimento ao entendermos que Guerra era um amigo do pai, e que o teve como assistente ainda menor de idade. Sua participação numa produção profissional, de um aclamado diretor, experienciando fazer assistência para outra pessoa, insinua, mais uma vez, a relevância da rede de relacionamentos para os legados familiares.

O trabalho como assistente do pai em *Amarelo Manga*, dirigido por Cláudio Assis, em 2002, como relata Lula Carvalho, parece ter sido marcante. Ainda sobre a bagagem social familiar, ele explica que, ao substituir seu pai em algumas cenas, ou seja, assumir a direção de fotografia naquele *set* de filmagem, criou-se a oportunidade de ser o diretor de fotografia de um projeto de Matheus Nachtergaele, então ator de *Amarelo Manga*, que, naquela ocasião, observou como Lula trabalhava naquela função, no lugar do pai, e o convidou para um projeto.

A obra de estreia de Lula Carvalho como direção de fotografia profissional de filme de ficção foi *A festa da menina morta*, lançada em 2008, dirigida por Matheus Nachtergaele.

4. Considerações Finais

Findamos com uma compreensão de como se deram os percursos formativos em direção de fotografia de Pedro Farkas e Lula Carvalho dentro dos legados familiares. Entendemos como a bagagem social de cada núcleo familiar agenciou processos fundamentais tanto para a capacitação quanto para a inserção no mercado de trabalho dos respectivos profissionais.



Destacamos, também, uma das características mais marcantes dos percursos formativos analisados: o acesso a equipamentos, pessoas e conhecimentos na área de direção de fotografia, bem como a atuação com fotografia e em *sets* de filmagens profissionais, ainda menores de idade. Consideramos ser um aspecto forte dos legados familiares estudados, o qual resvala em uma série de vantagens, sobretudo quando imaginamos que outras pessoas, com outras trajetórias na área e outros demarcadores sociais, não desfrutam de oportunidades semelhantes, como explica Marina Tedesco (2019) quando analisa questões de gênero no cinema a partir da trajetória profissional da diretora de fotografia Heloisa Passos, marcada pela falta de incentivo, de indicação, de recomendação e, principalmente, de oportunidades por ser uma mulher num meio profissional demarcado pelo machismo estrutural.

A presente análise sucinta, para estudos posteriores, a possibilidade de observar outros percursos formativos de legados familiares em direção de fotografia com a importância de aprofundar a reflexão pela percepção de outras características e aspectos peculiares par ao exercício da profissão.

5. Referências

AQUINO, Agda. Fotojornalista: o profissional marginalizado na legislação jornalística brasileira. **Âncora**: revista latino-americana de jornalismo. João Pessoa, v.8.n.1, ago./2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ancora/article/view/58110>. Acessado em: 2 set. 2024.

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: **Escritos de educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ESCOREL, Eduardo. Tomaz Farkas, cineasta: algumas palavras em seu centenário. **Revista Piauí**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/thomaz-farkas-cineasta-centenario/#:~:text=Sidnei%20Paiva%20Lopes%2C%20Paulo%20Gil,e%20n%C3%A3o%20seriam%20mais%20recuperadas%E2%80%9D>. Acessado em 07 mar. 2025.

FERRO, Maria Eduarda. **Percursos formativos não institucionalizados e a fotografia como ofício familiar**: o caso do coletivo Santana (décadas de 1950-1990). 2022. 319 p. tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Cultura, Filosofia e História da Educação), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022.



NOGUEIRA, Cláudio M. M., NOGUEIRA, Maria Alice. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. In: **Educação & Sociedade**, ano XXIII, no 78, abr./2002, p.15-36.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro**. São Paulo: Empresa Oficial, 2010.

TEDESCO, Marina. Heloisa passos: interpelando uma trajetória a partir do gênero. In: **Atas do IX Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2019, p.38-.

Filmes

A FESTA da menina morta. Direção: Matheus Nachtergaele. Produção: Bananeira Filmes. Rio de Janeiro: Spier Films, 2008, 1h55m.

AMARELO manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Olhos de cão. Recife: Parabólica Brasil, 2002, 1h43m.

GUERRA de Canudo. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Mariza Leitão. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 1996, 2h40m.

ÍNDIA, filha do sol. Direção: Fábio Barreto. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto, Lucíola Vilella. São Paulo: Luiz Carlos Barreto, 1982, 1h16m.

INSTITUTO de Cinema INC – Diretor de Fotografia Lula Carvalho - 23 abr. 2020.

Apresentador: Bruno . Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rMvHEquDD8M&t=134s>. Acesso em: 02 out. 2024.

O PICAPAU Amarelo. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Tomaz Farkas. São Paulo: Saruê Filmes, 1973, 1h28m.

SESCTV – Sala de cinema: Pedro Farkas – 13 ago. 2013. Apresentador: Miguel de Almeida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4fANfz1jO0&t=112s>. Acesso em: 15 set. 2024.

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles. Produção: VideoFilmes. Rio de Janeiro: Rio Filmes, 1995, 1h40m.

UMA ESCOLA atrapalhada. Direção: Antônio Rangel. Produção: Renato Aragão Produções. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1990, 1h35m.

VEJA esta canção. Direção: Cacá Diegues. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1994, 1h44m.

DIFERENTES NOÇÕES DE CINEMA POLÍTICO? OS CASOS DO CINEMA NOVO BRASILEIRO E DO GRUPO CINE LIBERACIÓN ARGENTINO

DIFFERENT NOTIONS OF POLITICAL CINEMA? THE CASES OF BRAZILIAN CINEMA NOVO AND THE ARGENTINE CINE LIBERACIÓN GROUP

Paulo Victor de Oliveira Costa
(Mestrando – PPGCine-UFF)



DIFERENTES NOÇÕES DE CINEMA POLÍTICO? OS CASOS DO CINEMA NOVO BRASILEIRO E DO GRUPO CINE LIBERACIÓN ARGENTINO¹

DIFFERENT NOTIONS OF POLITICAL CINEMA? THE CASES OF BRAZILIAN CINEMA NOVO AND THE ARGENTINE CINE LIBERACIÓN GROUP

Paulo Victor de Oliveira Costa² (Mestrando – PPGCine-UFF)

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir o conceito de cinema político a partir dos métodos “cinema de autor” e “cinema militante” adotados pelo Cinema Novo brasileiro e pelo Grupo Cine Liberación argentino respectivamente. Além disso, o artigo terá como função refletir sobre os trabalhos anteriores deste autor que, conseqüentemente, ganharam novas questões, que, por sua vez, estão sendo desenvolvidas na pós-graduação e em outros desdobramentos.

Palavras-chave: Cinema Novo, Cine Liberación, cinema de autor, cinema militante, cinema político.

Abstract

This article aims to discuss the concept of political cinema based on the methods of “auteur cinema” and “militant cinema” adopted by Brazilian Cinema Novo and the Argentinean Cine Liberación Group, respectively. In addition, the article will reflect on the author’s previous works, which consequently raised new questions that are being developed in postgraduate studies and other developments.

Keywords: New Cinema, Cine Liberación, author cinema, militant cinema, political cinema.

Introdução

Uma das questões que mais aparece em uma pesquisa sobre o Nuevo Cine Latinoamericano em geral é a do cinema político. Não busco aqui uma definição para o cinema político, mas refletir sobre as camadas desta ideia no que diz respeito a sua manifestação nos métodos “cinema de autor” e “cinema militante” e, especificamente, nos casos do Cinema Novo brasileiro e do Grupo Cine Liberación argentino respectivamente. A fim de alcançar este objetivo, farei um resgate histórico destas duas referências do Nuevo Cine Latinoamericano com foco em alguns aspectos comuns aos dois grupos: o caráter político dado ao cinema; as rupturas estabelecidas; e, por fim, a questão industrial presente neles.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da modalidade Comunicação Livre.

² Graduado em Estudos de Mídia (UFF). Mestrando de Cinema e Audiovisual (UFF) com pesquisa na linha Histórias e Políticas sobre o Cinema Novo brasileiro e o Grupo Cine Liberación argentino.



O presente artigo é fruto de pesquisas e trabalhos desenvolvidos desde o ano de 2020. Neste período, o grupo de pesquisa Cinema e Memória na América Latina (UFF)³ se dedicou a estudar as obras cinematográficas e os manifestos do Grupo Cine Liberación e a carreira do cineasta Fernando Pino Solanas (1936-2020). Em paralelo, realizei o meu Trabalho de Conclusão de Curso, finalmente apresentado em dezembro de 2022. Intitulado “Cinema Novo brasileiro e Cine Liberación: Uma análise de casos a partir dos conceitos de Segundo e Tercer Cines”⁴, a pesquisa foi a reunião de estudos particulares sobre o grupo dos cinemanovistas brasileiros e das leituras acerca do grupo argentino, que, além de Solanas, tinha como referência Octavio Getino (1935-2012). De maneira bem resumida, tive como foco a chamada “tese dos três cinemas”⁵, apresentada no manifesto “Hacia um tercer cine” (1969). A partir disso, realizei uma análise histórica do Cinema Novo brasileiro dentro do conceito de Segundo Cine e, consequentemente, do Grupo Cine Liberación como Tercer Cine, interpretando estes dois conceitos e estabelecendo uma análise comparativa entre os dois movimentos, com foco em suas semelhanças e diferenças.

Desse modo, aproveito para realizar algumas reflexões iniciais, levando em consideração, até mesmo, a minha dissertação atualmente em desenvolvimento. 1) Por mais que tenham algumas semelhanças, é importante lembrar que os contextos brasileiro e argentino dos anos 60 possuem as suas particularidades. Isso influencia, por exemplo, na compreensão que cada objeto teve em sua época de utilizar o cinema da melhor forma possível como uma ferramenta para atingir seus ideais. 2) Pode se configurar em um equívoco atrelar completamente as trajetórias do Cinema Novo brasileiro e do Grupo Cine Liberación, uma vez que cada um teve uma atuação específica baseada no contexto, por exemplo, histórico-político. 3) Não se deve deixar de lado o fato de que muitos filmes do Cinema Novo brasileiro também influenciaram o

³ Coordenado pelo Professor Doutor André Luís dos Santos Queiroz, o projeto Cinema e Memória na América Latina organizou o livro Fernando Pino Solanas: Cinema, Política, Libertação Nacional (Editora Insular, 2022) e organizou a Mostra Internacional Todo Solanas (Niterói, 2022).

⁴ Apresentado em 2022 pelo curso Estudos de Mídia (UFF) com orientação do Professor Doutor André Luís dos Santos Queiroz e avaliação dos professores Gustavo Santos (Departamento de História da UFF) e Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Departamento de Cinema e Audiovisual da UFF).

⁵ Expressão utilizada pelo escritor Jean-Claude Bernardet, no livro “O Autor no Cinema” (EdUsp e Brasiliense, 1994) ao tratar do tema.



cinema de Fernando Solanas e Octavio Getino.⁶ 4) Por fim, é fundamental ter em mente que os dois grupos cinematográficos não foram imutáveis, as posições de seus integrantes mudaram ao longo do tempo a partir dos diferentes desafios que apareciam.

Levando essas reflexões em consideração, pode-se dizer que este artigo é um exercício crítico — sempre válido — de pensar os meus trabalhos anteriores de maneira crítica, pois possibilita o surgimento de novas questões. Neste sentido, penso este artigo como chave, pois retomo objetos trabalhados anteriormente, mas de outra forma, e, em simultâneo, preparo questões para tentar desenvolver em trabalhos futuros. Ou seja, mais do que apresentar resultados, aqui pretendo fazer análises e reflexões.

Cinema político?

Conforme mencionado no início deste artigo, o termo cinema político é bem comum nos estudos sobre o Nuevo Cine Latinoamericano. Apesar de não buscar uma definição, vale a pena lançar o questionamento: o que é o cinema político? Um movimento? Um gênero? Uma categoria? Em sua tese de doutorado, o professor Fabián Núñez analisa, dentre outras, a revista *Cine Cubano* e, no caso especial do artigo “El nuevo cine latinoamericano: algunas características de su estilo” (1972), aborda o caráter anti-imperialista do NCL, o que seria uma característica de unificação da América Latina.

Segundo o redator cubano [Pastor Veja], o nosso subcontinente (sempre vítima de ações imperialistas) demonstra atualmente uma maturidade ideológica, por intermédio de uma consciência “latino-americanista”. Portanto, o NCL se vincula a esse processo, de escala subcontinental, demonstrando um elevado grau de clareza político-ideológica. Podemos notar o argumento da paridade entre vanguarda política e vanguarda artística. Na verdade, não fica muito claro no texto, se o NCL é causa ou consequência da consciência latino-americanista adquirida pela atual geração de latino-americanos, mas o importante é que, graças à sua postura anti-imperialista, consegue estabelecer relações entre as realidades nacionais e a do (sub)continente, em geral. Vega frisa que se quis denominar esse cinema (o NCL) de “político”. Porém, segundo o autor, o NCL não

⁶ É importante lembrar que na Parte I de “La hora de los hornos” aparece um trecho do filme “Maioria absoluta” (Leon Hirszman, 1964). Além disso, Fernando Solanas citou em várias entrevistas a relevância de filmes como “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1964) e “Deus e o Diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964).



aborda apenas a problemática política, mas aborda as problemáticas latino-americanas em todos os seus níveis. E mais, o boom do cinema político na América Latina não é uma moda passageira, ao contrário, é a manifestação da mais profunda consciência do subcontinente. (NÚÑEZ, 2009, p. 401).

Octavio Getino e Susana Velleggia apontam que “cinema político, vanguarda estética cinematográfica e teoria do cinema nascem imbricados na América Latina, de modo que cada um desses termos não é inteiramente apreensível sem a consideração do outro”⁷ (GETINO; VELLEGGIA, 2002, p.17). A partir disso, Getino e Velleggia apontam dois grandes grupos: o “cine-espectáculo” e o “cine político”, sendo que este último, também chamado pelos autores de “cine de intervención política”, “constitui uma classe particular de “cinema de autor”, no sentido de que a obra (...) é portadora explícita do discurso de quem a realiza sejam grupos ou indivíduos” (GETINO; VELLEGGIA, 2002, p.27). Assim, os autores apresentam alguns aspectos que podem ser utilizados para, além de entender cada um desses grupos, diferenciá-los. São esses: os objetivos; o modo de produção; os destinatários; os emissores; o modo de difusão e apropriação; o discurso fílmico; a relação obra-espectador.

É interessante pensar em como aqui o “cinema de autor” engloba o “cinema político”, uma vez que no final dos anos 1960 e início de 1970, essa era uma discussão “mal resolvida” por Solanas e Getino. No entanto, com o passar dos anos e com a realização de estudos acerca do Grupo Cine Liberación, isso passou a ser questionado. Basta lembrar que em “Hacia un tercer cine” — que terá o seu devido espaço nas próximas páginas — o cinema de autor era tido como Segundo Cine, enquanto o Tercer Cine seria o cinema da descolonização (ou da “destruição e construção”) especialmente no que diz respeito ao que seria sua categoria mais avançada: o cinema militante. O Segundo Cine, por sua vez, era interpretado como um “modelo reformista” em relação ao Primer Cine (ou o cinema industrial/comercial). Poderia o Cinema Novo brasileiro ser pensado dessa forma, uma vez que defendia o método do “cinema de autor”? Por outro lado, muito do que foi realizado por cinemanovistas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, entre outros, é valorizado por Solanas e Getino. Enfim, este debate é complexo e requer uma análise muito mais

⁷ Este e todos os outros trechos em espanhol foram traduzidos pelo autor deste artigo.



detalhada em termos de conteúdo do que é possibilitado neste artigo. Sobre o reformismo do Segundo Cine, por exemplo, Jean-Claude Bernardet aponta:

Ora o Cinema Novo não podia ser rejeitado sem mais nem menos; quanto ao [cinema] cubano, era produzido num país que acabava de fazer a revolução socialista. É possivelmente essa situação que dará ao Terceiro Cine uma certa elasticidade, fazendo com que acabe incluindo “muitas obras do Cinema Novo brasileiro” e recentes filmes chilenos como os de Miguel Littín ou Raúl Ruiz. Assim entendido o Terceiro Cine, o cinema militante torna-se uma de suas vertentes e não uma exclusividade. (BERNARDET, 1994, pp. 158-159).

Porém, o termo cinema militante não é mencionado no manifesto “Hacia un tercer cine”. Ele aparece a partir de dois textos datados de 1971, “Cine Militante – Una categoría interna del tercer cine” e “El cine como hecho político”. O parágrafo de abertura deste último já informa: “Todo cinema ao ser veículo de ideias e modelos culturais, e instrumento de comunicação e proteção social, é antes de tudo um feito ideológico e, conseqüentemente, também um feito político” (SOLANAS e GETINO, 1973, p.125). Neste sentido, todo cinema, independente do gênero ou da maneira como tenha sido produzido por exemplo, seria político, porque partiria de uma concepção ideológica. Até mesmo, os filmes do chamado Primer Cine, embora neste caso ocorresse uma tentativa de despolitizar o debate ao redor do cinema. Mas, mais do que isso:

Se não se costuma realizar uma análise ideológico-política das obras cinematográficas, não é porque não o corresponda tal análise em primeira instância, se não porque boa parte das instituições analíticas, teóricas e críticas, está regida por uma concepção ideológica cuja política é a de esterilizar o cinema como circunstância política, o que não passa de ser uma das tantas formas de definir-se politicamente a respeito do cinema, da cultura ou da vida. Esta concepção e esta política tendem a despolitizar (castrar) o cinema, do mesmo modo que tratam de despolitizar a cultura, a ciência ou a mentalidade do homem. Uma *política de despolitização* cujo maior expoente no caso argentino é o projeto “desenvolvimentista”, o qual, sob a pretensão de erradicar a política, se propõe a impor um determinado tipo de política (a das classes dominantes, a *deles*), só aplicável na medida em que logra vencer, por persuasão ou por decreto, uma política que é adversa: a do povo, a *nossa*. (SOLANAS; GETINO, 1973, pp. 125-126).

O texto busca uma grande categorização do cinema, ao invés de pensar em várias subdivisões. Dessa maneira, o cinema partiria de duas grandes concepções: uma



burguesa-imperialista e outra anti-imperialista. De modo breve, a primeira teria o objetivo de converter o homem em um objeto de consumo; a segunda teria como proposta a libertação do homem para que ele seja capaz de desenvolver a sua criatividade plenamente. Solanas e Getino, em “El cine como hecho político”, criticam pensar o cinema político como uma categoria particular do cinema, pois a tendência seria a de que essa ficasse marginalizada, quase como se fosse um gênero específico. Ou seja, a categoria ficaria delimitada a aparecer em algumas revistas especializadas, como se estivesse voltada para uma “elite entendedora de cinema”. Consequentemente, estaria destinada a ocupar poucos espaços e a ter dificuldades de alcançar um grande público.

Levando em consideração estas breves reflexões, é possível pensar como o cinema político se manifesta nos métodos de cinema empregados pelo Cinema Novo brasileiro e pelo Grupo Cine Liberación, ou seja, o cinema de autor e o cinema militante respectivamente. O resgate histórico a seguir vai se pautar em três elementos, sendo eles: o caráter político dado ao cinema, as rupturas estabelecidas e a questão industrial presente neles.

Cinema de autor e o Cinema Novo brasileiro

O cinema de autor tem a sua origem na política dos autores do Cahiers du Cinéma na primeira metade dos anos 1950. Este assunto por si só já é bastante extenso e complexo, logo não vamos entrar nele de maneira profunda. Mas, vale a pena mencionar que, de acordo com Jean-Claude Bernardet, há uma indefinição a respeito do que seria um autor cinematográfico. No livro, “O autor no cinema”, Bernardet, além de compreender a política de autores, apresenta diferentes concepções sobre o “autor”, aqui no Brasil inclusive, passando por críticos como B. J. Duarte e Francisco Luís de Almeida Salles, pelo historiador de cinema Paulo Emílio Salles Gomes e por cineastas como Walter Hugo Khouri e os cinemanovistas Glauber Rocha (1939-1981) e Gustavo Dahl (1938-2011).

No artigo “O processo cinema” (1961)⁸, Glauber Rocha expõe uma crítica ao que ele chama de processo de mercantilização do filme a partir da valorização do autor

⁸ Disponível no livro “Revolução do Cinema Novo” (Alhambra/Embrafilme, 1981).



cinematográfico com o grande investimento de produtores. O principal exemplo utilizado pelo cineasta brasileiro é a Nouvelle Vague, mas também menciona outros cineastas europeus, tais como Fellini, Antonioni, Rossellini, Bergman, entre outros. Estes cineastas que, antes eram símbolos de ruptura com um cinema considerado hegemônico, agora passavam a ser cada vez mais valorizados comercialmente. Glauber trata este processo como algo profano, ou a “corrupção social do criador de filmes, artesão que, se antes era exageradamente obscuro, agora passava ao exagero do compromisso com as bilheterias” (ROCHA, 1981, p.9).

Mesmo assim, Glauber Rocha adota o termo “cinema de autor” como um horizonte. Inclusive, publica o livro “Revisão crítica do cinema brasileiro” (1963), no qual ele repensa a história do cinema brasileiro tendo o “método do autor” como perspectiva. Não por acaso, ele afirma que “a história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”.” (ROCHA, 2003, p.35). Neste sentido, Glauber Rocha tinha o “método do autor” como revolucionária, pois seria uma forma de oposição ao “cinema comercial/industrial”. No entanto, ao longo desta revisão historiográfica, ele também propõe que a única maneira possível do cinema de autor sobreviver seria por meio da produção cinematográfica independente⁹.

Se o caráter político implementado ao cinema de autor por Glauber Rocha ainda não estiver totalmente claro, certamente ficará a partir do texto “O Cinema Novo” (1962). Neste texto, o cineasta apresenta os primórdios do grupo cinemanovista com destaque para seus ideais e para as suas primeiras produções, como “Arraial do Cabo” (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1960) e “Couro de gato” (Joaquim Pedro de Andrade, 1961). É interessante o uso da frase atribuída a Saraceni para abrir este texto: “O cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade” (apud ROCHA, 1981, p.15). Mas talvez a citação que descreva o grupo com mais detalhes seja a seguinte:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais (*sic*); queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do

⁹ O que, por sua vez, não era necessariamente a visão da “política dos autores” oficial, do Cahiers du Cinéma. Isso torna a adaptação do cinema de autor por Glauber Rocha e pelo Cinema Novo brasileiro ainda mais particular.

combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (ROCHA, 1981, p. 17).

O Cinema Novo brasileiro é um movimento de ruptura com o cinema industrial — especialmente as chanchadas da Atlântida e os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz — não apenas no que diz respeito ao conteúdo, mas também à linguagem cinematográfica. A citação acima também reforça o seu compromisso com o contexto histórico, político e social do Brasil. No manifesto, “Eztetyka da Fome” (1965), apresentado na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, Glauber Rocha demonstra que além de serem conscientes, os cinemanovistas tinham como proposta conscientizar o público. A indústria cinematográfica, por outro lado, era tida como compromissada com a mentira e com a exploração. Ou seja, o Cinema Novo era apresentado também como um enfrentamento ao comercialismo.

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr (*sic*) seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. *A definição é esta e por esta definição (sic)* o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do *Cinema Industrial (sic)* é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. (ROCHA, 1981, pp.32-33).

A geração cinemanovista começa se formar em um contexto político marcado pelo nacional-desenvolvimentismo de JK e pelas “reformas de base” de João Goulart. Porém, no que diz respeito ao cinema, o contexto era de recém fracasso do riquíssimo empreendimento da Vera Cruz, “os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo” (XAVIER, 2001, p.15) e, claro, os debates ao redor do cinema de autor. Além disso, é válido reforçar que o Cinema Novo brasileiro também estava inserido em um contexto de cinema moderno na esfera latino-americana, que, por mais que cada um tenha a sua particularidade, gera fenômenos semelhantes em países vizinhos.

A confluência desses três fenômenos — assimilação do neo-realismo (*sic*), condensação de uma cultura cinematográfica, explosão do nacionalismo desenvolvimentista — desemboca na constituição de um novo conceito de modernidade. Para os cineastas das novas gerações, a modernidade deve estar inscrita na própria linguagem do filme, no corpo da obra. Assim, o cinema passa a estar mais entrosado com as



tendências contemporâneas da literatura, teatro e música. Coexistem, é bem verdade, projetos diferentes. (PARANAGUÁ, 1985, p. 73).

Mas a pauta anti-industrialista vai sofrendo transformações dentro Cinema Novo ao longo dos anos 1960. Em 1965/1966, por exemplo, Glauber Rocha e Gustavo Dahl começam a defender uma indústria do cinema de autor. Já, no final da década, passam a defender filmes que se aproximem mais de uma linguagem comercial e narrativas mais tradicionais com o objetivo de chegar a um grande público. Obviamente, essas transformações não são aleatórias; elas são, na verdade, medidas adotadas para garantir a sobrevivência do movimento em meio ao contexto político do país. É necessário lembrar, assim, que o Brasil enfrentou, neste período, um golpe de estado em 1964, que deu origem à Ditadura Militar. A censura às obras cinematográficas tornou-se mais rigorosa, especialmente no caso daquelas que tinham um teor político mais acentuado, como os filmes do Cinema Novo. Ainda mais, o mercado exibidor estabelecia uma competição injusta entre os filmes nacionais e os filmes estrangeiros. Estes últimos sempre tomavam a maior parte das salas de cinema. No entanto, a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968 foi prejudicial ao Cinema Novo brasileiro, uma vez que a repressão se tornou ainda mais rígida. O depoimento de Cacá Diegues (1940-2025) a Alex Viany (1918-1992) em 1986 é capaz de elucidar bem essa questão.

Então, se o Cinema Novo existiu algum dia, acabou no dia 13 de dezembro de 1968. Foi decretada a morte do Cinema Novo. Morreu pelo AI-5. E naquele momento morria tudo. Morreu o Tropicalismo, uma coisa importante. Morreu tudo. Aquele tipo de experiência não era mais permitida no Brasil. Aí começam as desgraças, das quais a mais importante, além da morte dos amigos e companheiros que ficaram pelo meio do caminho — evidentemente isso foi o pior —, foi o processo habilidosíssimo, competentíssimo iniciado pela ditadura para nos separar, para transformar a experiência cultural no Brasil, e particularmente a cinematográfica, numa aventura individual, para acabar com a possibilidade de um projeto comum, um projeto onde as pessoas estão juntas. (DIEGUES apud VIANY, 1999, p.445).

Alguns exemplos práticos destas transformações foram o financiamento do Banco Nacional de Minas Gerais, cujo principal nome era José Luiz Magalhães Lins, e do CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica)¹⁰ às produções do Cinema Novo; e a Difilm. Por mais que a empresa fosse apelidada de “distribuidora do Cinema

¹⁰ Para mais detalhes, ler “Cinema Novo Brasileiro e Cine Liberación: Uma análise de casos a partir dos conceitos de Segundo e Tercer Cines” (pp. 34-49).



Novo”, ela não distribuía apenas produções dos cinemanovistas. Foi o caso, por exemplo, dos filmes “Toda donzela tem um pai que é uma fera” (Roberto Farias, 1966) e “Roberto Carlos em ritmo de aventura” (Roberto Farias, 1967). Na verdade, de acordo com as fontes, o único filme do Cinema Novo distribuído pela Difilm a obter sucesso de público foi “Macunaíma” (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). No que diz respeito à comunicação, essa experiência começou com filmes como “Todas as mulheres do mundo” (Domingos de Oliveira, 1966) e “Garota de Ipanema” (Leon Hirszman, 1967). “A ideia é cativar o público pelo espetáculo, através de uma narrativa que encha os olhos do espectador com cenários grandiosos” (RAMOS, 1987, p. 372). Mas é importante deixar claro que a estratégia consistia em buscar um equilíbrio entre um cinema mais comercial e as ideias tão fortemente defendidas pelos cinemanovistas até então. Inclusive, Glauber Rocha optou por experimentar este “cinema de comunicação” com “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (Glauber Rocha, 1969), ou como o próprio diretor gostava de apelidá-lo, “seu filme mais comercial”.

Cinema militante e o Grupo Cine Liberación argentino

O Grupo Cine Liberación argentino estabeleceu no final dos anos 1960 uma ruptura com a grande indústria cinematográfica argentina e a chamada produção do Nuevo Cine (ou “cinema novo”), que vinha sendo realizada no país ao longo da década. Mas também uma ruptura com um sistema político-econômico do capitalismo em sua fase imperialista.

Seus principais integrantes, Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo (1942-2007) já tinham breves experiências com o cinema antes da produção da sua obra “La hora de los hornos” (1968). O grupo pensava o cinema como um instrumento de potencial revolucionário, uma ferramenta capaz de gerar uma ação política e, a partir disso, uma transformação da realidade política, econômica, social e cultural do país. Todos esses integrantes eram peronistas, portanto, não é difícil de entender a aproximação que o Grupo Cine Liberación teve do movimento peronista, que, vale a pena lembrar, estava proscrito desde o golpe militar de 1955, que derrubou Perón da Presidência da República.



A grande obra do grupo é o documentário “La hora de los hornos”, dividido em três partes em que cada uma apresenta uma dedicação especial e juntas ultrapassam quatro horas de duração. A Parte I – Neocolonialismo y violencia apresenta as diferentes formas de violência cotidiana promovidas pelo sistema neocolonial em especial na América Latina e é dedicado a Che Guevara e a todos os patriotas que caíram na luta pela libertação indo-americana. A Parte II – Acto para la liberación apresenta o contexto histórico da Argentina a partir da chegada de Perón ao poder e do movimento peronista principalmente após o golpe de 1955 e é dedicado ao proletariado peronista, que constitui a consciência nacional dos argentinos. Por fim, a Parte III – Violencia e Liberación segue a abordagem sobre a violência neocolonial e apresenta na prática a urgência de uma violência revolucionária e é dedicada ao novo homem que nasce nesta guerra de libertação. O filme teve a sua estreia na Mostra de Pesaro, na Itália, em 1968 e foi um grande norteador para as experiências do Grupo Cine Liberación, uma vez que ele foi proibido de circular comercialmente na Argentina. Logo, a solução encontrada foi fazer com que cópias circulassem de maneira alternativa ou clandestina.

La hora... abriu um circuito clandestino de exibição, mas em um espaço relativamente seguro, controlado pelas organizações populares em ascensão. Ali se multiplicaram as cópias e se descentralizou o seu uso. Cada exibição se adequou às características de quem a organizavam e a quem foram seus receptores. A liberdade do “exibidor” ou do “público” foi assim muito mais respeitada do que a do “autor”, dissolvida e a serviço daquela outra. (Muito poucas cópias dos filmes desta corrente eram similares. Para fazer o seu uso mais funcional os organizadores das exibições agregavam ou retiravam determinados fragmentos, a fim de adequá-los às características próprias de cada espaço ou momento de projeção. (GETINO, 2016, p.58-59).

La hora de los hornos, por outro lado, teve uma longa trajetória internacionalmente, circulando por festivais e mostras¹¹. O filme gerou um intenso debate. A Parte I chamava a atenção principalmente pelos seus recursos de montagem e pela linguagem que se construiu. As outras duas partes, por outro lado, sofreram críticas pela imagem popular e de liderança construída de Perón — tido como um ditador — e do movimento peronista.

¹¹ Para mais detalhes, ler “Postales del cine militante argentino en el mundo”.



A partir dessas experiências, Fernando Solanas e Octavio Getino escreveram o manifesto “Hacia um tercer cine” (1969), publicado na Revista Tricontinental. O texto faz uma reflexão sobre o papel do intelectual e do artista em um país neocolonizado e dependente, como a Argentina. Na visão de seus autores, a classe intelectual do país era alienada e identificada com a burguesia nacional, mas a serviço do imperialismo estrangeiro. O cinema se encontra neste contexto de luta de classes, ou seja, em que existe uma elite dominante e um grupo social dominado. Desse modo, Solanas e Getino estabelecem duas grandes categorias de cinema: o dominante (cine de ellos) e o nacional (cine de nosotros).

Cultura, arte, ciência e cinema expressam sempre os interesses de classes em conflito. Na situação neocolonial, competem duas concepções acerca da cultura, da arte, da ciência, do cinema: a dominante e a nacional. E tal situação persistirá enquanto o nacional não estiver identificado com o hegemônico, enquanto reger o estado de colônia ou de semi-colônia. Além do mais, tal dualidade apenas poderá ser superada para alçar à categoria única e universal, quando os melhores valores passarem da proscrição à hegemonia, quando estiver universalizada a libertação total do homem. Entretanto, há uma cultura nossa e uma cultura deles, um cinema nosso e um cinema deles. Nossa cultura, uma vez que conduz à emancipação seguirá sendo, até que isto se concretize, uma cultura subversiva, e por fim, conduzirá consigo uma arte, uma ciência e um cinema de subversão. (SOLANAS e GETINO, 1973, p. 58).

Além disso, o manifesto apresenta o conceito dos três cinemas. O Primer Cine seria o cinema comercial/industrial. O Segundo Cine, também chamado de “cinema de autor” e “cinema novo”, seria uma primeira tentativa de oposição ao modelo anterior. O Tercer Cine, por fim, seria o cinema de descolonização ou o cinema de desconstrução de uma realidade colonizada e construção de uma nova realidade social.¹² Porém, é interessante destacar as críticas apontadas por Solanas e Getino ao Segundo Cine. A primeira crítica seria o seu caráter reformista, que teria duas consequências: a dependência ideológica e econômica em relação ao sistema dominante e a contribuição de uma imagem mais democrática e ampla do sistema capitalista — logicamente, uma imagem falsa, uma vez que o sistema, para garantir os interesses de sua elite, precisa ser repressivo. Em segundo lugar, sua atuação no interior do sistema dominante, que fazia

¹² Para mais detalhes, ler “Cine, cultura y descolonización” (pp.55-92).



com que os filmes do Segundo Cine fossem exibidos em espaços restritos e sem a capacidade de alcançar um grande público.

A avaliação do momento pelo qual o cinema argentino passava, por parte dos autores argentinos, era a de que, por um lado, a dependência garantia uma produção cinematográfica que, por mais que fosse independente e de baixo orçamento, não apresentava conteúdos ou uma linguagem que “perturbasse” tanto a ordem político-econômica do sistema dominante. Por outro lado, qualquer nova tentativa por parte do realizador cinematográfico que fosse contrária aos interesses desse sistema, era rapidamente “sufocada”, seja pelos mecanismos econômicos (problemas com o financiamento de produções ou com os canais de distribuição e exibição), seja pelos instrumentos políticos (a censura, por exemplo). (COSTA, 2022, p.30)

O professor Ignacio Del Valle Dávila aponta em artigo que a publicação do manifesto na Revista Tricontinental foi estratégica para sua ampla disseminação, pois ela contava com edições em espanhol, francês, inglês e, por um tempo, em italiano¹³. Além disso, o texto foi republicado em outras revistas ao redor da Europa.

“Hacia un Tercer Cine” teve imensa repercussão na França. Talvez o manifesto não atravessasse o Atlântico, não tivesse sido carregado pelo impacto estrondoso nos meios militantes da La hora de los hornos em vários países europeus. O fato é que circulou pela Europa traduzido em cerca de dez línguas, que Solanas foi convidado a participar de inúmeras mesas-redondas, algumas das quais posteriormente publicadas, que diversos números da revista Cinéma Politique lhe dedicaram páginas de comentários, o que também fez Cinéthique, apesar de considerar que Solanas ficava muito aquém do desejável na sua análise do imperialismo e nas suas propostas de luta política com o cinema. (BERNARDET, 1994, p. 156-157).

No início dos anos 1970, o Grupo Cine Liberación realizou três produções: “El camino hacia la muerte del viejo Reales” (Gerardo Vallejo, 1971) e “Perón, La Revolución Justicialista” (1971) e “Actualización Política y Doctrinaria Para La Toma Del Poder” (1971). Estas duas últimas são longas entrevistas feitas com Perón durante seu exílio em Madrid. O contexto era de ampliação da juventude nas bases do movimento peronista, logo essas duas entrevistas contaram com exibições clandestinas em sindicatos e espaços vinculados ao peronismo.

Foram filmes financiados com o apoio de empresários peronistas e do próprio Movimento Nacional Justicialista, e considerados pelos

¹³ Cf. *¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino.*



realizadores como o ponto mais alto de sua integração como cineastas revolucionários à experiência histórica do povo. (MESTMAN, 2009, p.128)

No mesmo ano de 1971, Solanas e Getino publicaram dois textos fundamentais e, até certo ponto, complementares ao manifesto “Hacia un tercer cine”. Trata-se de “Cine Militante – Una categoría interna del tercer cine” e “El cine como hecho político”. O primeiro texto apresenta em poucas páginas a necessidade de se pensar um cinema militante e aponta alguns exemplos ao redor da América Latina. No entanto, não apresenta definições para o que seria esse cinema militante. O segundo texto, além do que já foi comentado anteriormente no presente artigo, se propõe a definir o cinema militante, refletir sobre o caso dos cinemas socialistas, cubano e argentino e descrever uma espécie de manual do cinema militante.

Cinema militante é aquele cinema que se assume integralmente como instrumento, complemento ou apoio a uma determinada política, e às organizações que realizem frente à diversidade de objetivos que procure: contrainformar, desenvolver níveis de consciência, agitar, formar quadros etc. (SOLANAS; GETINO, 1973, p.129).

Mais do que isso, o cinema militante representava uma prática coletiva, na qual cada etapa deveria ser muito bem planejada. Assim, Solanas e Getino dividiam o filme militante em dois grandes momentos: I) Elaboração-Realização; II) Difusão-Instrumentalização. A dupla de cineastas também fez questão de detalhar o passo a passo nesse manual presente em “El cine como hecho político”.

Antes de encaminhar o artigo para as suas considerações finais, há mais um aspecto a ser mencionado, mas que por representar uma pesquisa ainda em desenvolvimento, não será muito aprofundado. O Grupo Cine Liberación apresentou um posicionamento anti-industrial. Porém, após o retorno de Perón à Presidência da República em 1973, Octavio Getino ocupou por alguns meses o cargo de diretor do Ente de Calificación Cinematográfica.

No breve intervalo democrático, os integrantes do Cine Liberación resolveram se incorporar ao novo processo institucional, abandonando a ação clandestina e propiciando a ocupação das telas das salas tradicionais por uma produção fílmica destinada não já a militantes protagonistas da mudança, mas à população em geral. (GETINO; VELLEGGIA, 2002, p.50).



Sendo assim, este período a partir de 1973 foi visto pelos integrantes do Cine Liberación como um momento pós-transformação política no país. Talvez isso faça sentido se estabelecermos uma relação com a visão que eles tinham do movimento peronista como um movimento popular e com potencial revolucionário. No entanto, sabemos que este período foi bem curto, pois em 1974 Perón morre e em 1976 há um golpe de estado na Argentina, no qual a ditadura militar é retomada. Solanas e Getino, inclusive, partem para o exílio no mesmo ano de 1976 depois de sofrerem intensas perseguições políticas. Mas é interessante analisar e refletir sobre a produção bibliográfica de Octavio Getino após esse período. Essa produção foi marcada por livros que tinham como ponto fundamental a questão da indústria cinematográfica, como é o caso de “Cine argentino: entre lo posible y lo deseable”. Enfim, há uma pesquisa em desenvolvimento.

Considerações finais

Levando em consideração o que foi apresentado ao longo do artigo, retomo aqui algumas questões. Primeiramente, o caráter de exercício crítico deste texto, no qual, a partir de trabalhos anteriores, reforço algumas questões e desenvolvo melhor outras a fim de dar sequência ao desenvolvimento das minhas pesquisas acerca do Cinema Novo brasileiro e do Grupo Cine Liberación. Em segundo lugar, o resgate histórico destes dois objetos para pensar a partir deles a noção de cinema político, mas sem a preocupação, pelo menos por agora, de procurar uma definição ou de tentar conceitualizar este termo. Em terceiro lugar, os aspectos apontados neste resgate: o caráter político dado ao cinema; as rupturas estabelecidas; e, por fim, a questão industrial presente neles. No entanto, reforçando que ambos os objetos de pesquisa apresentam estes elementos em comum, mas com suas particularidades.

Por fim, destaco também a importância deste artigo — bem como da apresentação deste trabalho no COCAAL em 2024 — para reforçar questões deixadas em aberto para desenvolvimento futuro. Neste sentido, há de se trabalhar nas minhas próximas pesquisas a questão do cinema militante e sua relação com cinema de autor, a noção de cinema político associado ao Nuevo Cine Latinoamericano e a transformação da posição sobre a indústria cinematográfica por parte dos integrantes do Grupo Cine



Liberación, tal qual aconteceu com o Cinema Novo brasileiro, mesmo que por situações e motivos distintos.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, J.C. *O autor no cinema: A Política dos Autores: França, Brasil Anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- COSTA, Paulo Victor de Oliveira. Cinema Novo Brasileiro e Cine Liberación: Uma análise de casos a partir dos conceitos de Segundo e Tercer Cines. Trabalho de Conclusão de Curso em Estudos de Mídia. UFF, 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/33886>.
- DÁVILA, Ignacio Del-Valle.. *¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online]. Imagens, memórias e sons, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/85848?lang=pt>.
- GETINO, O. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2016.
- GETINO, O.; VELLEGGIA, S. *El cine de las historias de la revolución: Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: INCAA/Altamira, 2002.
- MESTMAN, Mariano. La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En: *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Buenos Aires, pp.123-137, 2009. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160229050511/09mest.pdf>.
- MESTMAN, M. Postales del cine militante argentino en el mundo. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Buenos Aires, número 2, septiembre 2001, pp. 7-30. Disponível em: https://www.academia.edu/44734762/Postales_del_cine_militante_argentino_en_el_mundo.
- NUÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. O QUE É NUEVO CINE LATINOAMERICANO? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de doutorado. UFF, 2009. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/18705>.
- PARANAGUÁ, P. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- RAMOS, F. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SOLANAS, F.; GETINO, O. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1973.
- VIANY, A. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, I. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

O SUBURBANISMO FANTÁSTICO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA

THE SUBURBAN FANTASTIC CINEMA OF ANITA ROCHA DA SILVEIRA

Pedro Artur Baptista Lauria
(Doutor – UFF)

Gabriela Oliveira dos Santos
(Mestranda – UFRJ)





O SUBURBANISMO FANTÁSTICO DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA¹

THE SUBURBAN FANTASTIC CINEMA OF ANITA ROCHA DA SILVEIRA

Pedro Artur Baptista Lauria (Doutor – UFF)²
Gabriela Oliveira dos Santos (Mestranda – UFRJ)³

Resumo

Este trabalho investiga o suburbanismo fantástico na filmografia de Anita Rocha da Silveira. Conceituado por Angus McFadzean (2017), o subgênero retrata jovens enfrentando eventos extraordinários para restaurar o *status quo* de suas comunidades. Embora sua origem esteja ligada aos subúrbios dos EUA e a uma visão branca e androcêntrica, obras recentes mostram novas abordagens. No Brasil, a diretora se destaca no subgênero com *Mate-me Por Favor* (2015) e *Medusa* (2021), trazendo uma perspectiva feminina e nacional ao explorar o amadurecimento, resistência e fascínio pela morte. O mapeamento de sua obra contribui para os estudos do insólito e fortalece o subgênero no cinema nacional.

Palavras-chave: Suburbanismo Fantástico; Anita Rocha; Violência de Gênero; Cinema Brasileiro; Insólito.

Abstract

This work investigates suburban fantastic elements in the filmography of Anita Rocha da Silveira. Conceptualised by Angus McFadzean (2017), the subgenre portrays young people facing extraordinary events in order to restore the status their communities. Although its origins are associated to the US suburbs and its white and androcentric vision, recent works show new approaches. In Brazil, Silveira stands out in the subgenre with *Mate-me Por Please* (2015) and *Medusa* (2021), bringing a feminine and perspective by exploring maturation, resistance and fascination with death. Mapping her work contributes to studies of the unusual and strengthens the subgenre in Brazilian cinema.

Keywords: Suburban Fantastic; Anita Rocha; Gender-based Violence; Brazilian Cinema; Unusual.

Introdução

Em 2021, a diretora e roteirista Anita Rocha da Silveira lançou *Medusa*, filme que narra a história de uma jovem que pertence a um violento grupo de adolescentes que busca impor um ideal de beleza e comportamento feminino, atacando aquelas mulheres que não se encaixam neste padrão. A boa recepção da obra, cuja *première* se deu no Festival de Cannes, também solidificou a diretora como um nome proeminente na produção de um cinema jovem de Horror protagonizado por mulheres. *Medusa* sucedeu

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão Livre: Cinema de Mulheres: poéticas e marcas autorais, no dia 06/11/2024.

² Doutor em Cinema e Audiovisual na UFF, onde faz seu pós-doutorado. Mestre em Comunicação Social pela UFRJ e graduado em Geografia pela PUC-Rio. Editor chefe do OCA-UFF. Co-fundador do LEINA.

³ Mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV / EBA/ UFRJ e bacharela em Desenho Industrial pela UFF.

Mate-me por Favor (2015), filme de estreia da diretora que ganhou o prêmio de Melhor Atriz no Festival do Rio para Valentina Herszage, que interpretou Bia, uma adolescente moradora de uma Barra da Tijuca assolada por crimes de feminicídio.

Ambos os filmes de Anita Rocha da Silveira dão visibilidades a temas como feminicídio, pressão estética e papéis de gênero e – principalmente – o fazem a partir do ponto de vista de jovens mulheres. Nessas obras, os elementos semânticos do campo do horror como *serial killers* e monstros, são parte inerente do processo de amadurecimento e de formação de identidade de suas protagonistas. Tal construção por sua vez, remete diretamente ao suburbanismo fantástico, subgênero classificado por Angus McFadzean em artigo de 2017 e posterior livro lançado em 2019.

Segundo McFadzean, se utilizando da classificação sintático/semântica de gênero de Rick Altman (2000), o suburbanismo fantástico se configura semanticamente por pelo amálgama de eventos ordinários (normalmente vinculados ao cotidiano da classe média) com elementos e/ou eventos fantásticos (importados de gêneros de fantasia, horror, ficção científica, ação e/ou aventura) que causam uma disrupção no ambiente em que vive o protagonista. Sintaticamente a obra vincula a jornada do herói, típica do gênero de fantasia, à narrativa de maturação do protagonista, típica dos *coming of age dramas* (os dramas de formação/maturação). Os *coming of age dramas* são marcados pela centralidade narrativa do processo de amadurecimento juvenil e dar foco aos fatos que impactem nesta maturação (SANTOS, 2016).

São obras comumente associadas a aventuras com elementos fantásticos protagonizados por crianças e adolescentes e produzidas pela Amblin, estúdio de Steven Spielberg, como *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *Gremlins* (Joe Dante, 1984) e *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985). Ao longo dos anos, novas variações dessa estrutura narrativa começaram a ser produzidas a partir do hibridismo com outros ⁴(sub)gêneros e/ou com mudanças de público alvo como o *coming-of-age drama* *Conta Comigo* (Stand by Me, 1986) e o slasher *Brinquedo Assassino* (Child's Play, Tom Holland, 1988).

⁴ A palavra (sub)gênero será utilizada a partir daqui para englobar simultaneamente gêneros e subgêneros cinematográficos.



Nos anos 2010, há um retorno dessas narrativas a partir de produções que refletem o que Angus McFadzean irá nomear um “ciclo reflexivo” do suburbanismo fantástico como *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), a série *Stranger Things* (Irmãos Duffer, 2016-) e a trilogia *Rua do Medo* (Fear Street, Leigh Janiak, 2021). Segundo o autor são obras arraigadas em uma nostalgia no período de infância *millennial* (1981-1996) e que tendem a equilibrar um certo distanciamento irônico com o período e o sentimento de conforto, segurança, felicidade e alegria evocadas pelas imagens que fazem referências àquele tempo histórico (McFADZEAN, 2019, p.116).

Outro aspecto importante desse novo ciclo do suburbanismo fantástico foi a entrada de novos corpos protagonizando essas aventuras como mulheres, negros, latinos e LGBTQIA+*. São o caso de filmes como *A Gente se Vê Ontem* (See You Yesterday, Stefon Bristol, 2019), *Vampiros vs. The Bronx* (Vampires vs. The Bronx, Osmany Rodriguez, 2020) e o *remake* de *A Convenção das Bruxas* (The Witches, Robert Zemeckis).

Importante considerar que o suburbanismo fantástico em suas primeiras décadas se configurou como um subgênero profundamente androcêntrico e branco (LAURIA, 2022). De tal maneira, a entrada de novos corpos neste ciclo mais recente evocam a importância de ir de encontro a cristalização de uma associação de gênero e raça a um (sub)gênero cinematográfico como ocorreu, por exemplo, com o faroeste (DE BIASIO, 2015). É dentro dessa perspectiva que o presente trabalho opera, visando ampliar as possibilidades sintáticas, semânticas, estéticas e narrativas do suburbanismo fantástico ao propor analisar suas leituras e interpretações em outras cinematografias – como é o caso do Brasil.

Com este objetivo, esta investigação analisa os dois primeiros filmes da diretora e roteirista Anita Rocha da Silveira, *Mate-me Por Favor* (2015) e *Medusa* (2021), a partir de sua interlocução com os elementos genéricos do suburbanismo fantástico, auxiliando na elaboração e formulação das especificidades das leituras do subgênero no Brasil. Também nos aprofundamos em questões praticamente invisíveis ao suburbanismo fantástico Hollywodiano androcêntrico, branco e situado nos subúrbios de classe média estadunidense, que são trazidas aos holofotes por Anita Rocha da Silveira - como a

questão do amadurecimento feminino em meio a uma sociedade atravessada pelas necropolíticas e violências de gênero.

Mate-me Por Favor

O primeiro longa-metragem da diretora Anita da Rocha Silveira, é uma espécie de amálgama temático de três de seus curta-metragens: *O Vampiro do Meio-Dia* (2008), *Handebol* (2010) e *Os Mortos-Vivos* (2012). Em comum, todos são narrativas de *coming-of-age* que trabalham questões como desejo e sexualidade, porém que guardam particularidades no que se diz ao uso de elementos fantásticos na trama, situar sua narrativa em ambientes escolares ou ao trabalhar com a questão da morte e do desaparecimento. *Mate-me por Favor* dialoga com todos esses elementos ao apresentar uma narrativa de amadurecimento de quatro colegiais, enquanto os corpos de outras jovens surgem mortos e violentados nos matagais da Barra da Tijuca. Bia, a protagonista, começa a desenvolver um certo fascínio por esses mortos e pelas condições que cercam esses acontecimentos.

Como parte inerente do próprio suburbanismo fantástico quanto subgênero, esse coletivo de crianças protagonistas (CCPs) irão seguir uma jornada conjunta na tentativa de desvendar o elemento disruptivo que afeta o seu cotidiano: a existência de um *serial killer* por trás dos assassinatos. O mote central é similar a outras narrativas do subgênero como *Paranóia* (Distúrbia, D.J. Caruso, 2007), *O Assassino de Cloverhitch* (The Cloverhitch Killer, Duncan Skiles, 2018) e *Verão de 84* (Summer of 84, François Simard, Anouk Whissel e Yoann-Karl Whissell, 2018). Porém, diferente dos filmes citados, em *Mate-me Por Favor* não existe uma narrativa centrada na perspectiva heroica da protagonista desvendar os crimes e prender o assassino.

Na maior parte das narrativas hollywoodianas do suburbanismo fantástico, o amadurecimento do protagonista está vinculado diretamente a uma série de ações que normalmente se encadeiam da seguinte forma: 1) Algo extra-ordinário acontece nas vizinhanças e o protagonista é a única testemunha; 2) O protagonista tenta se comunicar com sua famílias e/ou as autoridades – que o tratam como alguém delirante⁵; 3) Ele,

⁵ A partir daí que é consolidada a alcunha de “Wronged Boy” (Garoto Injustiçado) como figura arquetípica central do subgênero. (LAURIA, 2024)



sozinho, ou com um grupo de amigos, precisará resolver a disrupção extra-ordinária; 4) Ao final, a ordem se reestabelecerá nas imediações e ele será reconhecido pela família e/ou autoridades como um “igual”/adulto, consolidando o seu amadurecimento (LAURIA, 2022, p.275).

É justamente essa construção narrativa que exige o “salvamento da comunidade” que Eric Lars Olson irá chamar de “Great Expectations” ou Grandes Expectativas que recaem sobre as costas desses jovens (2011). Para “alçar a condição heroica” espera-se que o protagonista do suburbanismo fantástico passe por um processo acelerado do desenvolvimento de capacidades específicas (competência, autonomia e empatia), ao qual Ashley Jae Carranza vai se referir a partir da teoria da autoderminação (in WETMORE, 2018, p.15). Essa aceleração, por sua vez, é proveniente justamente da urgência da ação do protagonista frente a inação das autoridades frente a irrupção do elemento extra-ordinário.

Em *Mate-me Por Favor*, Anita da Rocha Silveira vai de encontro a essa construção narrativa ao não sugerir em nenhum momento a solução fantasiosa na qual a protagonista será aquela quem deverá resolver os problemas advindos da inação do poder público (no que se diz a prisão do tal serial killer). Pelo contrário, o seu processo de amadurecimento vem justamente da percepção de que aquele personagem terá que crescer (e sobreviver) frente a inação do poder público e do total descaso de sua família e das autoridades. Como bem resumido por Carranza, “em um mundo onde jovens são selvagememente assassinados e seus pais são incapazes de fazer algo a respeito” esses personagens precisam a contar uns com os outros para se proteger (in WETMORE, 2018, p.15).

Não há tampouco um “final restaurativo” em *Mate-me Por Favor*, como ocorre nas principais narrativas do suburbanismo fantástico hollywoodiano, onde o *status quo* é restaurado no encerramento da obra com a retomada da realidade ou a melhora da condição de vida do protagonista. É o caso por exemplo de *E.T.*, no qual Elliott consegue auxiliar o alienígena a voltar para sua nave e tem sua coragem condecorada por sua família. Há nessas obras citadas como exemplo a necessidade de uma leitura crítica sobre a quem interessa a retomada de *status quo* que reverbera a visão isolacionista dos



subúrbios estadunidenses onde o “Sonho Americano” é realizado longe da desigualdade social das cidades (ANACKER, 2015, p.1).

No filme brasileiro, por sua vez, o cenário exposto não permite um desejante retorno a um *status quo*. Afinal, Bia, desde o início é mostrada em um cenário de abandono parental (seu pai jamais é citado e a única menção a sua mãe é um dinheiro deixado para ela passar a semana), institucional (os gestores de sua escola se fazem presente apenas pela frieza de alto-falantes), espiritual (sua igreja parece preocupada apenas com o espetáculo) e estatal (a cidade é um grande canteiro de obras avesso ao cidadão e não há força policial presente). Como dito por Amanda D. em sua análise na revista Verberenas, “A cada morte anunciada, as meninas se imaginam morrendo. A cada morte no terreno baldio, vazio entre os prédios em uma cidade rarefeita, elas morriam um pouco” (D., 2015). Assim, mesmo que o assassino fosse pego, isto não resolveriam as questões estruturais da sociedade em que ela está imersa – e, provavelmente, novos assassinos surgiriam. Em *Mate-me por Favor*, ao contrário de filmes como *Paranoia*, *O Assassino de Cloverhitch* e *Verão de 84*, a violência não é tratada sobre a esfera individual (não é um *serial killer* de comportamento desviante de uma sociedade que “funciona bem”), mas social (ele é fruto de uma sociedade onde a vida da mulher e do jovem vale menos).

Outra questão importante referente a “não retomada do *status quo*” é relativa à assimilação dos predicados da sociedade que circunda os protagonistas. Em *E.T.*, por exemplo, é sugerido que Eliott está satisfeito em ser reconhecido como “adulto” pela mesma sociedade que sequestrar seu melhor amigo. Em *Mate-me por Favor*, o oposto acontece: Bia não só não é reconhecida por nenhum adulto que a cerca, como se une aos corpos daqueles que foram mortos e largados nos terrenos baldios. Na cena final, construída de forma onírica, após dormir ao relento, Bia se levanta junto com outros jovens (presumidamente mortos) e anda rumo aos condomínios da Barra da Tijuca. Assim, sua “conclusão heroica” não passa por uma reafirmação por parte da sociedade em que está inserida, mas da vinculação de sororidade e empatia com aqueles que foram excluídos/invisibilizados pela mesma.



Medusa

O segundo filme de Anita Rocha da Silveira conta a história de Mariana, uma jovem pertencente a um grupo religioso que patrulha mulheres que “se desviam do caminho” de forma violenta e agressiva, como uma espécie de milícia urbana. Suas perspectivas começam a mudar quando ela é ferida em um dos ataques, ganhando uma grande cicatriz em seu rosto. Em paralelo, ela e sua melhor amiga Michele, se veem obcecadas com a história de Melissa, uma artista vista como profana, que supostamente teve a face deformada em um ataque de ódio e que acabou tendo um paradeiro desconhecido.

A busca obsessiva por Michele é quem inicia o processo de amadurecimento de Mariana, uma vez que a coloca em um cenário inusitado: trabalhar em um hospital voltado para pacientes em coma. Lá, ela encontra um espaço onde não é julgada por questões estéticas, tem relações amorosas após se envolver com um enfermeiro e acaba testemunhando “festas clandestinas”, organizadas por pessoas que apenas querem se divertir longe das amarras sociais. A fala de Karen, médica que trabalha no hospital, parece resumir o tema de *Medusa*, ecoando as discussões iniciadas em *Mate-me Por Favor*: “aqui quase ninguém acorda, quase ninguém realmente morre” – relatando um estado de suspensão/letargia do corpo social, conivente com neoliberalismo brutal, o patriarcalismo e a necropolítica estatal. Uma sociedade que não acorda para as injustiças, apenas porque não é totalmente dizimada, mas morta aos poucos – de fora para dentro, da periferia para o centro, começando pelos “Outros” e os marginalizados. A definição de que existam corpos matáveis, faz com que essa mesma sociedade aceite certas violências, pois as mesmas passam a ser justificáveis. Então, se Michele teve o rosto deformado, é porque ela não se comportou como “uma mulher direita” – e, nessa lógica, torna-se passível de ser morta ou atacada.

Michele, nesse sentido, se configura com uma figura mítica – fazendo referência a Medusa do título. Uma jovem retratada como bela, mas que era acusada por transformar os homens com o seu olhar. No entanto, a Medusa do filme de Anita parece evocar uma faceta menos conhecida da lenda: a de ter sido estuprada por Poseidon, mas julgada como culpada por Atena, de quem era uma das suas devotas mais fiéis. No fim, grávida, foi morta por um homem – Perseu – que presenteou seu sangue que jorrava o “elixir



para vida eterna”. Assim, Mariana ao longo de sua jornada, tal qual Bia em *Mate-me por Favor*, passa a desenvolver sua empatia para com o “Outro” – aqui uma mulher julgada pela mesma sociedade que a deseja e que capitaliza com sua beleza.

Ao final de *Medusa*, essa empatia passa a ser arma de empoderamento de todas as mulheres do filme que são alvos, independente de sua posição social, do machismo e da violência. Um grito, conjunto e ensurdecedor, parece desafiar a sociedade letárgica e “em coma”. A “vitória” de Mariana não é individual – ela não é promovida no emprego, não se livra de sua cicatriz ou desenvolve um relacionamento amoroso, mas coletiva. Ela consegue motivar as mulheres ao seu entorno a soltar o grito entalado e fazer-se escutar frente aos homens que a oprimem, ao menos por um momento.

Essa vitória coletiva frente ao individual é bastante rara nas tramas dos filmes que seguem a estrutura clássica do suburbanismo fantástico – primordialmente no seu primeiro ciclo, durante os anos 1980 e 1990. Destaca-se, por exemplo, o final de *Criaturas Atrás das Paredes* (*The People Under the Stairs*, Wes Craven, 1991) onde Pointdexter – um dos raríssimos protagonistas negros do subgênero – consegue dividir a fortuna escondida na casa dos vilões, um casal suburbano, com sua comunidade: um grupo de moradores das periferias de Los Angeles. Tal qual ocorre em *Medusa*, não há uma sugestão de que os problemas da sociedade serão magicamente resolvidos pela ação do indivíduo – mas ressaltando a importância do “eu” na luta coletiva.

Medusa reafirma então as questões iniciadas em *Mate-me por Favor* de um protagonismo que busca a coletividade ao final da obra, ao invés dos ganhos/reconhecimento individual. Mariana não tem ganhos financeiros ou social ao final da obra, mas escancara violências e simboliza uma luta que é maior do que ela. Seu processo de maturação passa por compreender as violências infligidas aos corpos femininos e – sem propor soluções mágicas – se colocar contra eles. Amadurecer nas obras de Anita Roch da Silveira é também desenvolver o sentimento de pertencimento.

Considerações

Em um subgênero regido pela disrupção causada pelo Outro, Bia e Mariana trazem as perspectivas de que em uma sociedade neoliberal e dentro de um Estado regido pela necropolítica – elas também são o Outro: alguém que não é visto “como



semelhante, mas como objeto ameaçador, do qual é preciso proteger-se ou destruir” (MBEMBE, 2014, p.26).

A análise dessas obras ressalta a importância na produção e da pesquisa por obras de fora do eixo hegemônico, escritas e dirigidas por uma mulher latina. A jornada de Bia em *Mate-me Por Favor* e de Mariana em *Medusa* demonstram as falibilidades de uma sociedade ao qual, “retomar o status quo” não pode ser jamais desejável. As “grandes expectativas” normalmente postas sobre os protagonistas do suburbanismo fantástico, acaba por reverberar uma visão de mundo em que o indivíduo tem o papel de superar os obstáculos sociais a partir do desenvolvimento de uma série de habilidades (reforçando inclusive um aspecto meritocrático). Nos longas de Anita aqui analisados, há, na verdade, a construção da empatia com aqueles periféricos por esses mesmos obstáculos sociais. A posição dessas meninas passa, portanto, a ser de “fazer coro” às vozes silenciadas e não de se mostrar “mais capaz do que elas”.

É verdade que filmes mais recentes do suburbanismo fantástico estadunidense, como a trilogia *Fear Street* e *Vampiros vs O Bronx*, protagonizados por mulheres, personagens queer, negros e latinos, trazem perspectivas similares (em relação à vitória do coletivo sobre o individual) em seu encerramento. Se por um lado isso demonstra a importância da incorporação de novos corpos e perspectivas no protagonismos desses filmes, por outro ainda se tratam de filmes que reproduzem uma narrativa mais “infantilizada” em que um “grande mal” é derrotado ao final da trama. As obras de Anita, por sua vez, abrem mão desses elementos semânticos clássicos de um horror gótico estrangeiro, mas sem abrir mão do horror como gênero e nem de seus elementos ou atmosfera, expandindo e aprofundando o seu léxico. Afinal, mais assustador para uma jovem mulher do que satanistas e vampiros, é crescer em uma sociedade que a trata como um objeto descartável de consumo.

Referências Bibliográficas:

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000

ANACKER, Katrin. *The New American Suburb: Poverty, Race and the Economic Crisis*. George Mason University, Arlington, 2015



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



CARRANZA, Ashley Jae. The Rebirth of King's Children in WETMORE, Kevin. *Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series*, North Carolina: McFarland Company, 2018

D., Amanda. (2015). O vazio e a penetração: mate-me por favor. *Verberenas*, Vol 1-3, n.00, 2015

DE BIASIO, Anna., Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millenium. *European Journal of American Studies* (Online) Reviews, 2015

LAURIA, Pedro. O Subúrbio e o Suburbanismo Fantástico. Tese de Doutorado, UFF, 2022

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014

McFADZEAN, Angus. *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. New York: Wallflower Press. Columbia University, 2019

OLSON, Eric Lars Olson. *Great Expectations: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes*. Thesis. Viginia Polytechic Institute, 2011

SANTOS, Cássia Farias Oliveira dos Santos. *Narrativas de Amadurecimento: Relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil*. Dissertação de mestrado. UFF, 2016

COSTURAS NO TEMPO: FANTASMAGORIAS E FICÇÕES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

SEAMS IN TIME: PHANTASMAGORIA AND FICTIONS IN CREATION
PROCESS

Priscila de Assis Lopes de Andrade
(Mestranda – UFC)





COSTURAS NO TEMPO: FANTASMAGORIAS E FICÇÕES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO¹

SEAMS IN TIME: PHANTASMAGORIA AND FICTIONS IN CREATION PROCESS

Priscila de Assis Lopes de Andrade² (Mestranda – UFC)

Resumo

Esta comunicação investiga processos de criação através da ficção, fabulação e fantasmagoria, analisando a obra *Cavalo Serpente (vol.1)* (Priscila Smiths, 2024) em que investigo o pensamento fantasmagórico e sua capacidade de diagnosticar sintomas históricos, com foco na manifestação da criação artística da mulher negra, trabalhando a fabulação crítica numa costura – conluio contra-colonial – entre os processos de produções artísticas.

Palavras-chave: Processo de Criação, fantasmagoria, fabulação, mulheres negras, cinema.

Abstract

This communication investigates the creative processes through fiction, fabulation and phantasmagoria, analyzing the work *Cavalo Serpente (vol.1)* (Priscila Smiths, 2024) in which I investigate the phantasmagorical thought and its capacity to diagnose historical symptoms, focusing on the manifestation of the artistic creation of black women, working on critical fabulation in a seam - counter-colonial collusion - between the processes of artistic productions.

Keywords: Creative process, phantasmagoria, fabulation, black women, cinema.

1. Introdução

“A quem pertence a fotografia? Como tornar as fotografias pessoais parte das imagens que interessam à Fotografia?” Essas são questões trazidas por Luciara Ribeiro em seu texto *As Minhas Fotografias* (2021), que vai propor uma análise sobre fotografias pessoais da autora e o direito a torná-las imagens de interesse do estudo sobre a linguagem. Quando iniciei a pesquisa que se desdobrou no filme *Cavalo Serpente (vol.1)*³ (2024), lembrei de uma fotografia que minha irmã havia tirado com nossa tataravó. Ela foi a única dos meus irmãos que a conheceu. Não encontrei a fotografia, mas esse movimento mobilizou toda a família em uma busca que trouxeram outras fotografias. E é o encontro entre o documento, a fabulação e o fantasmagórico,

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão Pré-Constituída intitulada: Mulheres no audiovisual: corpos, afetos e experiência.

² Mestranda na Universidade Federal Ceará. Seus trabalhos e pesquisas são voltados para o cinema, atuando na interface entre fantasmagorias, assombros e agência das mulheres negras no processo de criação.

³ Filme disponível em: <https://youtu.be/KerD7txJ2jc>



que analiso nesta comunicação, através de uma investigação do processo de criação do filme *Cavalo Serpente (vol. I)*.

Essa investigação, na criação dentro de práticas de realização no cinema, tem ênfase na perspectiva da mulher negra, numa análise do meu próprio processo, examinando pistas de uma poética negra feminista (Da Silva, 2019a), conexa à relação fantasmagórica (GORDON, 2008) presente na reflexão e fruição da obra. Não apenas em analogias imagéticas de fantasmas, mas no elemento da lacuna, por meio da fabulação crítica (HARTMAN, 2020), que reconstitui histórias a partir de pistas, construindo a imagem da mulher negra no cinema por uma perspectiva da própria mulher negra.

O filme, que aborda uma memória que me foi apagada, usa a fabulação como ferramenta para criação de um inventário geracional que atravessa o espaço-tempo. Durante o processo, insisti nas imagens como impulsionadoras da história, sem compromisso com um arco estrutural convencional de uma narrativa, tomando a relação que as imagens poderiam costurar enquanto tramas. Em um manejo do álbum familiar como ato de imaginação, aposto na fabulação a partir do arquivo, pensando os documentos como motores de uma ficção e assombração na história.

No primeiro momento, iremos falar sobre ficção, fotografia e documento, a partir de um recorte na construção narrativa do sujeito, apostando no documento como recurso da ficção e fabulação na história, numa relação de correspondência estabelecida acerca do real e do ficcional, refletindo sobre como são construídas as existências de sujeitos, através do poder ficcional que institui domínio sobre o outro. Iremos também refletir sobre o resgate, a lacuna e a fabulação, investigando “fantasmas”, noção estabelecida, nesta pesquisa, como o retorno do que foi expropriado. No último capítulo, iremos falar das abordagens e do processo de criação na construção do curta *Cavalo Serpente (vol. I)*.

2. FICÇÃO, FOTOGRAFIA, DOCUMENTO: O TORNAR FANTASMA

Os documentos dizem sobre a vida da gente, ao mesmo tempo em que eles também são uma ficção. Essa é uma discussão que Jon K Shaw e Theo Reeves-Evison vão trazer em seu livro *Fiction as Method*, em tradução livre: “Ficção como Método”.



Essa obra discute o lugar que a ficção ocupa na formação e ordenação do mundo, com foco no que ela nos permitiria concentrar, que para os autores seria “o efeito operativo de algo” (p.17). Esse é um ponto importante nesta comunicação: trabalhar a ficção a partir de uma reflexão sobre a forma como ela pode agenciar sujeitos e suas histórias, como os autores colocam:

Muitas instituições simplesmente seriam incapazes de funcionar sem ficções lubrificando sua maquinaria organizacional. E, no entanto, também há casos de ficções que fazem a maquinaria institucional estremecer até a paralisação – ficções que podem ser tão inconvenientes quanto as verdades, e não menos profundas em sua capacidade de lançar luz sobre as dificuldades atuais e a hegemonia institucional. (SHAW E REEVES-EVISON, 2020, p. 16)

Essa seria uma convergência de diálogo, também, com a fabulação crítica trabalhada por Saidiya Hartman, que opera numa relação estabelecida entre o que foi determinado em documentos e aquilo que não está documentado, mas que se faz – nos documentos e na ausência deles – pelo contexto social de determinados sujeitos. Essa relação vai ser trazida por Hartman com a ideia de uma “violência do arquivo”, conforme ela descreve: “O investimento libidinal na violência é aparente em toda parte nos documentos, declarações e instituições que decidem nosso conhecimento do passado. O que foi dito e o que pode ser dito sobre Vênus⁴ tem como certo o tráfego entre fato, fantasia, desejo e violência.” (HARTMAN, 2020, p.20)

Hartman assume, através da fabulação crítica em seu artigo *Vênus em Dois Atos*, uma “contra-História”, ou seja, uma objeção ao lugar da História e a relação de poder sobre a qual é documentada (o que é / de que forma é), e continuamente estabelecida pela hegemonia branca, em função da conservação e condicionamento do poder e domínio sobre corpos, agenciando a História e o controle sobre a ficção. Em um diálogo semelhante ao que Shaw e Reeves descrevem como duas vertentes da ficção como método, sendo elas “aquelas que revelam estruturas e ganham agência na construção do cotidiano, e aquelas que se desdobram como buracos para deixar entrar o ‘futuro’ ou o

⁴ Hartman vai trazer em seu texto a perspectiva de Vênus detectada frequentemente nos arquivos da história da escravidão, que a autora aborda como o “limite do indizível e do desconhecido”, numa tentativa de reparação “ao descrever tão plenamente quanto possível as condições que determinam a aparição de Vênus e que ditam seu silêncio” (HARTMAN, 2020, p.13).



‘lado-de-fora-abstrato’. Mas essas duas modalidades de “ficção” são muitas vezes inseparáveis.” (2020, p.8).

Quando investigo os documentos da minha família, tenho interesse em aproximar um diálogo com a ficção, a fabulação e o arquivo. Tenho interesse em descobrir segredos, ficcionalizar sonhos, entender as linhas que carregam meu rosto, a história e a estória, em um gesto de busca da manifestação fantasmagórica que dialoga com o que está enquadrado e o que está no fora-de-quadro. Estabeleço, através da fotografia, do registro, do documento, o que foi e o que não foi contado. Esse é um movimento que dialoga com a contra-História e a relação de violência que esses arquivos podem conter.

Luciara Ribeiro vai falar: “É preciso efetivar o direito a ser história, a ser corpo e a ser memória. É preciso animar os acervos fotográficos pessoais” (RIBEIRO, 2021). É nessa dinâmica que conduzo a narrativa de *Cavalo Serpente (vol.1)*. Busco efetivar a história e a memória, em um gesto de escuta fantasma, estabelecendo uma relação entre a fantasmagoria e uma poética do segredo.

Durante a concepção do filme, quando tomei conta que a pesquisa com as imagens das matriarcas da minha família estavam se materializando em um objeto fílmico, percebi o desejo, ainda que inconsciente, de dar vida àquelas imagens. Nesse processo, percebi que estava fazendo um filme sobre fantasmas, sobre aquelas mulheres e os sonhos capturados. Um filme sobre a imagem e a vida roubada, as fotografias e os sonhos não materializados, e o retorno delas, através do arquivo, da ficção, em uma viagem no espaço-tempo, para assombrar a criação e o pensamento moderno, em um movimento de retorno “do valor total expropriado” (Da Silva, 2019a, p.87), conjecturando possibilidades de fabulação de mundos e epistemes, de uma dívida impagável (Ibid).

Denise Ferreira da Silva, através da poética negra feminista, vai olhar por uma perspectiva além da trazida pela razão universal, que é produtora de violência. Ela lança um olhar para formas de pensamento que quebram a relação que a razão universal tem sobre a História, que é de um tempo linear, e internalizada de apagamentos dentro de uma ordem cronológica histórica. Percebo nisso uma convergência com o próprio conceito de fantasma, que vai desprender essa lógica temporal, histórica e ficcional

criada pela hegemonia branca, para não só quebrar, mas reassumir seu espaço nos tempos.

Gordon (2008) fala que “para estudar a vida social, é preciso confrontar os aspectos fantasmagóricos dela. Esse confronto requer (ou produz) uma mudança fundamental na maneira como conhecemos e produzimos conhecimento” (GORDON, 2008, p.7). O fantasma é constituído de diferentes modos na sociedade: Delumeau vai trazer várias indicações ao longo da história ocidental, em um capítulo intitulado “Fantasma”, em seu livro *História do Medo no Ocidente*. O fantasma estaria relacionado à morte e ao medo, numa condição de “temor aos mortos” (DELUMEAU, 2009, p.133). Procuramos investigar esse temor pela perspectiva do medo de uma quebra na estrutura social que é criadora do próprio fantasma.

Imagem 1 - Mãe, avó e irmã



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

A fantasmagoria trabalhada aqui se faz pelo retorno das mulheres e das existências, por uma identificação do sintoma de uma ausência na construção narrativa e imagética desses e por esses corpos. Trata-se de identificar uma lacuna na história da mulher negra, enquanto construtora da sua imagem, e a efetivação dessa imagem



enquanto documento. Estamos falando de um sintoma social presente, ligado à invisibilidade do corpo e da produção de imagem, em uma relação fantasmagórica “daquilo que deixa sua marca por estar lá e não estar lá ao mesmo tempo” (GORDON, 2008, p.6).

Dentro do filme, uma das fotografias exibidas, a da imagem 1, é uma fotografia da minha mãe abraçada com a minha avó em frente a casa delas. Dentro da barriga da minha mãe, estava minha irmã. Ainda que tivesse várias fotografias dos filhos, minha avó não gostava de sair em retratos, então esta é uma das poucas imagens que temos dela. Minha avó trabalhou como lavadeira e diarista por toda sua vida. Dela foram tiradas incontáveis coisas: entre elas, a própria dignidade em se ver no mundo, numa fotografia, num documento. Documentos estes que também foram criados para tirar dela: a casa, a roupa, a aposentadoria, a dignidade, o sonho. Vó Conceição é evocada na imagem deste trabalho – em pé, de saia preta, blusa branca estampada e encarando a câmera – como um fantasma, em um retorno para recuperar o que em vida não pôde: sua imagem. Numa busca do direito de permanecer viva e assombrar o que dela foi roubado.

Minha mãe, Marlucia – em pé, do lado esquerdo, de camisa e short azul claro, encarando a câmera – também retorna desse tempo, por todas as coisas que também dela foram tomadas nesta imagem, nesta época, para recuperar a história, o sonho. Datada no canto inferior do lado esquerdo, a imagem é de março de 1989. É esse retorno que move minha mãe nos dias atuais, o de “escrever uma nova história, que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais e fosse além da reiteração e das transposições que constituíram minha estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções.” (HARTMAN, 2020, p.26).

Ao olhar para esta imagem, você vai de encontro com fantasmas, o da minha avó Conceição, e também o da minha mãe e minha irmã. Porque o fantasma não fala apenas do temor aos mortos – na verdade, essa é uma das lógicas utilizadas por muito tempo no pensamento moderno ocidental para controle social –, mas sim, do que foi expropriado em um tempo e que retorna em outro. Por isso, o tornar-se fantasma é um ato de assombrar o pensamento moderno e seu mecanismo produtor de violência. É um



modo de quebrar o tempo e a lógica temporal estabelecida em função do privilégio e do domínio sobre corpos. É rasgar a lógica de dominação do documento, da realidade e da ficção. É romper, inclusive, com toda estrutura ficcional que é trabalhada pela concepção moderna, com a criação de tantas outras ficções para institucionalizar o poder.

3. CAVALO SERPENTE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

“Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos saber? (HARTMAN, 2020, p.16). Foi por essa direção que procurei conceber *Cavalo Serpente (vol.1)*, buscando, em uma escuta fantasma, gestos de uma poética do segredo. Em um movimento de ficcionalizar a imagem, o documento, em sentido contingente ao da ficção estabelecida pelo pensamento moderno para domínio do outro; ou seja, ao mesmo tempo que se conta um lado esconjurado da História, se busca, no mesmo deslocamento, um outro sentido à compreensão dela, numa recusa a “tornar-se simplesmente um objeto da antropologia empírica” (DA SILVA, 2019b, p.49).

Para falar sobre o processo de elaboração do filme, é necessário falar que ele foi pensado dentro de uma obra que se compõe como uma instalação tríptica, com os componentes: Mural das Costuras, Câmara da Memória e Inventário de Sonhos. Irei brevemente falar sobre cada um deles e a sua relação com o pensamento no processo que se deu durante a criação do filme.

A Câmara da Memória foi pensada como dispositivo de projeção do filme. Como um instrumento de imersão, elaborada através do objeto como recurso da própria exibição do filme, recorro ao dispositivo da câmara como um lugar alegórico de fabricação de imagens fantasmas, agente de uma sensação provocada ao espectador, a de isolamento do mundo exterior e de conexão com a obra, através do acesso ao dispositivo com a cobertura de uma manta, intensificado pelos fones e pela tela ao fundo.

O Mural das Costuras compõe uma emenda na história narrada pelo vídeo, através da materialidade das imagens impressas em um mural, com a presença de objetos do trabalho e da história, costurando imagens utilizadas no filme através de

linhas que se interligam, como as tramas da costura e da história. O Mural das Costuras se constitui a partir da relação da costura com as mulheres da minha família: minha mãe, que é costureira, minha avó e tias, que costuravam, ainda que não fosse este seu ofício. Essa ideia própria ao Mural, ligada ao ato de costurar, atravessa o filme instalado, pela presença sonora das máquinas, das linhas, dos ruídos, das fotografias, que passam a costurar muito dessas memórias.

Imagem 2 - câmara da memória



(Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora)

O Inventário dos Sonhos foi elaborado como um quarto cômodo, para que as pessoas pudessem deixar um sonho, entendido como ficção, fabulação, desdobramento, segredo, e também porvir. O quarto foi pensado como uma espécie de câmara, em articulação aos demais objetos da instalação, costurando-os em uma obra tríptica. Numa necessidade de estender a relação com o espectador, pensei a interação como construção e desdobramento, criando um espaço de diálogo e estímulo para a fabulação, para a ficção, e para o segredo. Um lugar onde as pessoas se sentissem confortáveis para contá-los, ou guardá-los, numa fabricação de fantasmas. Assim também é pensada a estrutura do filme, que revela mas também resguarda; que rompe a ficção mas também a cria; que rasga, mas também costura documentos.



Todo esse processo foi disposto também em um mural, durante o seu estágio de formulação. Esse mural ficava no meu quarto de frente para minha cama: ali eu investigava, talvez, uma eventual relação entre o dormir e o acordar. Esse mural (imagem 3) era o lugar onde eu colocava notas, desenhos, fotografias, rabiscos, objetos, e o que mais achasse que tivesse relação com o *Cavalo Serpente (vol.1)*. Há também um caderno, que possui anotações, colagens, objetos e mais algumas operações.

Existe uma variação de objetos que guardo durante o processo de realização de um filme, ou de qualquer outra obra. São objetos que acho na rua, em casa, materiais que eu mesma faço, ou que adquiro. Gosto de criar murais nas paredes, faço cadernos de cada trabalho e guardo coisas também em bolsos e gavetas. Tudo isso soa curioso para quem se depara com o material, pela visualidade dele, mas também pela busca da compreensão e estudo do processo. A verdade é que, durante o processo, vou conjuntamente fabulando o registro, o documento. Seja para ele ter uma estrutura coerente e receptiva ao pensamento moderno, seja para a quebra dele. Nem tudo é como (ou foi como) está lá, ou aqui.

Essa elaboração que faço guarda algumas diferenças em relação a uma das camadas dos debates propostos por Cecília Salles (2006) no campo de estudos de processos de criação, especialmente no que tange à fidelidade entre documento de processo e obra de arte. Cecília Salles (2006) vai falar que “os documentos dos processos instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros” (SALLES, 2006, p.5). Acredito que os documentos de processos são vias de ficção sobre as produções, seja na perspectiva que se olha para eles, seja no interesse que se busque na fruição com eles. Essa ficção, de documento do processo, pode ser também um dispositivo de desordenação, do pensamento e da lógica moderna, que tem a ver como um produto de interesse à captura, como “objeto antropológico empírico”, para retomar a expressão de Denise Ferreira da Silva citada acima.

Durante o processo de pesquisa e montagem do filme, considerei dois aspectos fundamentais: a instauração de cenas disparadoras e a composição de uma atmosfera liminar (entre tempos, memórias e ficção). Fotografias inspiraram a ficção dentro de um contexto real: busquei espelhar, pela voz, aquilo que surge nas imagens recuperadas, ao

mesmo tempo em diálogo com atmosferas constituintes de passagens, entre ficção, fantasmagoria, memória e documentos. Por essa abordagem, investiguei a possibilidade de fuga e de encontro com o real.

Imagem 3 - Mural



(Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora)

Pensar esse processo, analisar os documentos ligados a ele e sistematizá-los para exposição e compreensão, tudo isso me leva a uma reflexão sobre mecanismos que podem ser captura do pensamento de criação, ou de ruptura. Mas em síntese, trata-se de travessia, por espaços e tempos. Pode ser uma incorporação ao núcleo, mas também pode ser a criação de fissuras nele. Havia falado que o filme nasceu de uma instalação, mas a verdade é que, antes dele, vieram as fotografias, e durante, e também depois. Em seguida, a instalação. E em sequência, “se não me falhe a memória”,⁵ o filme de novo. Por fim, tudo isso pode ser ficção, ou processos metodológicos de criação.

⁵ Frase dita por meu pai, Joselino, ao começo do filme Cavalo Serpente (vol.1).



REFERÊNCIAS

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800 uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

GORDON, Avery. **Ghostly matters: haunting and the sociological imagination**. Minneapolis: New University of Minnesota Press, 2008.

HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, 23(3), 2020.

DA SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável**. Trad: Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Forma Certa, 2019a. Disponível em:

<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>.

DA SILVA, Denise Ferreira. **Em estado bruto** (J. N. Otoch, Trad.). *ARS (São Paulo)*, 17(36), 45-56. 2019b. Disponível em:

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811>

RIBEIRO, Luciara. As minhas fotografias. Revista ZUM. 26 de outubro de 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/as-minhas-fotografias/>. Último acesso em: 10.03.2025.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SHAW, K. Jon; EVISON, Reeves Theo (org.). **Fiction as Method**. Londres: Sternberg Press. 2017.

_____. **Ilha Nula** (Introdução de Ficção como Método). Tradução de Anti Ribeiro.

PONTOS DE ESCUTA NO USO DOMÉSTICO DE TECNOLOGIAS DE MIXAGEM ORIENTA- DA A OBJETOS: SEM CORAÇÃO (2023)

POINT OF AUDITION ON THE DOMESTIC USE OF OBJECT-ORIENTED
MIXING TECHNOLOGIES: HEARTLESS (2023)

Raphaela Benetello

(Doutoranda - Universidade Federal de Minas Gerais)



PONTOS DE ESCUTA NO USO DOMÉSTICO DE TECNOLOGIAS DE MIXAGEM ORIENTADA A OBJETOS: *SEM CORAÇÃO* (2023)¹

POINT OF AUDITION ON THE DOMESTIC USE OF OBJECT-ORIENTED MIXING TECHNOLOGIES: *HEARTLESS* (2023)

Raphaella Benetello² (Doutoranda - Universidade Federal de Minas Gerais)

Resumo

O trabalho analisa os pontos de escuta e as possibilidades sonoras do filme *Sem coração* (2023) a partir do uso doméstico de tecnologias de escuta, objetivando ampliar o conhecimento e os debates sobre os conceitos abordados, mesmo fora da sala de cinema. A metodologia se deu a partir da percepção subjetiva da autora, através da escuta em diferentes formatos de áudio do filme, observando as espacializações praticadas e as possibilidades que outras tecnologias trariam para o filme.

Palavras-chave: Cinema; Som; Pontos de escuta; Sem coração.

Abstract

This paper analyzes the points of audition and sound possibilities of the film *Heartless* (2023) based on the domestic use of listening technologies, aiming to expand knowledge and debates about the concepts addressed, even outside the movie theater. The methodology was based on the author's subjective perception, through listening to different audio formats of the film, observing the spatializations practiced and the possibilities that other technologies would bring to the film.

Keywords: Cinema; Sound; Point of audition; Heartless.

1. Introdução

Este trabalho compõe parte da minha pesquisa de doutorado, que visa analisar pontos de escuta e espacialidade sonora através do uso doméstico de tecnologias de mixagem orientada a objetos. A escolha do filme se deu pela proximidade geográfica entre a história (Alagoas) e o local do Colóquio (Paraíba) e como certas questões levantadas pelo filme, mesmo que de certa forma universais, poderiam ser contempladas de maneira mais próxima pelo público presente no evento.

O filme *Sem coração* (2023), escrito e dirigido por Nara Normande e Tião, se inspira na história da adolescência da diretora para retratar as descobertas e o amadurecimento, evidenciando também diferenças sociais e as experiências dessa fase

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão 45 intitulada: Poéticas e práticas sonoras e musicais - parte 2

² Doutoranda 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.



da vida. O som do filme busca contribuir para os momentos de reflexão e vivências das personagens diante da confusão de sensações e descobrimentos. Ao analisar o som a partir da noção de ponto de escuta, utilizando dispositivos domésticos, pretende-se entender como as sonoridades do filme contribuem e aprimoram a relação dos personagens com o espectador, permitindo uma aproximação diegética.

Entre o envio do resumo para o Cocaal e a realização do evento, o filme *Sem Coração* entrou para o catálogo da Netflix apenas com áudio em formato 5.1 canais, ao contrário da maioria das produções recentes que já saem com formato de áudio espacializado, como Dolby Atmos ou *softwares* semelhantes. De certa forma, esse fato acabou por prejudicar essa análise ao considerarmos os meios oficiais de conseguir assistir à produção de maneira doméstica. A análise através da mixagem por objetos sonoros foi afetada, mas para manter o padrão inicialmente proposto e que segue próximo da minha pesquisa original de doutorado, decidi verificar as diferenças entre o padrão 5.1 e a audição em estéreo, por meio de fones de ouvido. Além disso, apresento também as tecnologias de objetos sonoros e tento explorar algumas possibilidades de inclusão desses objetos em uma possível remixagem do filme.

2. Pontos de escuta

De maneira basal, o ponto de escuta pode ser definido como o som escutado dentro de um ponto da diegese, inserindo o espectador como um ouvinte interno na narrativa. Alguns sentidos e categorizações são atribuídos ao conceito ao longo das décadas de pesquisa em estudos sonoros. Rick Altman (1992) aponta que o som do ponto de escuta servia, inicialmente, para estabelecer relações espaciais entre locais que não podiam ser apresentados de maneira imagética em uma única cena. Isto é, o som conectava espacialmente os ambientes, dando uma unidade narrativa a partir da utilização de sons contidos na diegese fílmica. “O som do ponto de escuta é identificado por seu volume, nível de reverberação e outras características que representam o som tal como seria ouvido de um ponto dentro da diegese, normalmente por um personagem ou personagens específicos” (p. 60). Como efeito, o som do ponto de escuta atrai o ouvinte para dentro da narrativa, como se nela pertencesse, funcionando como um ouvinte “interno”, pertencente à história, assim como um personagem.



Michel Chion (2008) categoriza o ponto de escuta em subjetivo e espacial. O subjetivo relaciona-se ao personagem, evidenciando quem ouve e o quê ou ainda “que personagem, num dado momento da ação, está em condições de ouvir aquilo que eu próprio ouço?” (Chion, 2008, p. 74). O espacial busca as fontes sonoras, ou seja, qual o ponto no espaço da tela é a fonte daquilo que pode ser escutado pelo espectador, ou seja, “de onde ouço, de que ponto do espaço representado no ecrã ou no som” (p. 74).

Chion ainda expressa a dificuldade de definir um lugar de escuta específico, devido à natureza omnidirecional do som, propagado em todas as direções, e da escuta, que capta os sons de maneira circular. Por isso, Chion fala que não se deve tratar o ponto de escuta espacial como uma posição exata no espaço, mas como um lugar de escuta, ou ainda, uma área para a escuta, mesmo que haja sons em que é possível atribuir à escuta uma direção, principalmente os agudos, que tendem a se propagar de maneira mais direcional que os graves. Contudo, ao levarmos em conta o desenvolvimento das tecnologias de mixagem baseada em objetos sonoros - a ser abordada posteriormente - essa atribuição de espaço poderá ser modificada e o ponto de escuta espacial se tornar mais preciso e reconhecível, assim como o ponto de escuta subjetivo.

3. Mixagem orientada a objetos sonoros

A mixagem baseada em canais ainda é a forma mais reconhecida pelo público em geral de se criar e utilizar sons para filmes e audiovisual. Os formatos sempre citados como 5.1, 7.1 e outros se referem a exemplos de organizações de alto-falantes em sistemas bidimensionais, com o eixo X sendo representado pelas caixas frontais e laterais e o eixo Y pelo surround. O padrão Dolby 5.1, por exemplo, é constituído por cinco canais de escala completa conectados aos alto-falantes distribuídos no cinema geralmente na forma de esquerda, centro, direita, surround esquerdo e surround direito. Já o “.1” canal se refere ao subwoofer - um alto-falante dedicado à reprodução de sons de baixa frequência, ou seja, mais graves - localizado usualmente na frente do público, duas vezes mais alto que os outros canais. Concorrentes da Dolby, como DTS e Sony também utilizam sistemas com layouts semelhantes. As atualizações como o 7.1



acrescentam mais dois canais surround, separando os sons laterais dos sons vindos do fundo da sala.

A adição de mais alto-falantes ao redor e também acima do espectador e, conseqüentemente, a inclusão de canais de altura, ampliou a capacidade do som surround e chega no que hoje conhecemos como som imersivo ou envolvente. O desenvolvimento das plataformas de som baseadas em objetos e independentes de canal surgiu a partir da necessidade de a tecnologia se basear em qualquer configuração de alto-falante e em atendimento às formas de consumo de entretenimento atuais, nas quais não são consideradas apenas as salas de cinema e aparelhos de televisão ou de som, mas a utilização dos alto-falantes dos celulares, dos *soundbars* e, toda a possibilidade de escuta inerente ao uso de fones de ouvido em dispositivos domésticos e móveis.

No áudio baseado em objeto, a posição do som pode ser definida em relação a coordenadas em três eixos independente de alto-falantes, ou seja, uma determinada sonoridade pode ser posicionada a partir da escolha de um ângulo, não necessariamente em um canal ou direcionado a alguma caixa específica. A distribuição dos sinais de áudio acontece nos eixos “XYZ” e cria os objetos sonoros que podem se mover dentro da sala. A inovação não é apenas mixagem em si, mas principalmente os metadados complementares, ou seja, indicações em texto que informam ao sistema qual caixa ou em qual ângulo determinada sonoridade deve ser tocada.

Um som pode estar vinculado a um ou mais canais, em intensidades diferentes, desde que descrito nos metadados que são transferidos junto com o filme, podendo também ser adaptável a diversas configurações sonoras. Dessa forma, os objetos sonoros adicionados funcionam como uma camada complementar de informação ao som surround transmitido junto com o conteúdo assistido.

Os sistemas ou plataformas lançadas com a ideia de mixagem orientada a objetos funcionam a partir da utilização de dois tipos de conteúdo de áudio: camas e objetos. As camas são estruturas semelhantes aos sistemas anteriores já conhecidos e integram o conteúdo baseado em canais, funcionando melhor com sons mais estáticos, como ambiências e reverberação. O desenvolvimento desse tipo de áudio pode ser dar de maneira análoga aos tradicionais 5.1 e 7.1 ou incluir os canais de altura, como no formato 7.1.2, em que há dez alto-falantes: 7 surround tradicionais (esquerdo, central,



direito, surround esquerdo, surround direito, surround traseiro esquerdo e surround traseiro direito); .1 subwoofer amplificado; .2 alto-falantes suspensos (instalados no teto).

Já os objetos sonoros são os componentes que podem ser localizados de maneira angular com precisão. A renderização acontece de maneira individual e com a inclusão dos metadados que indicam a posição e o momento de reprodução. Além disso, os objetos podem se mover pelos alto-falantes e são mais apropriados para elementos de áudio dinâmico.

Além disso, há o sistema binaural que tem a intenção é reproduzir a maneira como usamos os ouvidos para criar um campo sonoro. Baseado nesse princípio, a gravação e reprodução de conteúdo de áudio e audiovisual visam simular a forma de escuta humana. Experimentos de audição binaural exigem que dois sinais distintos em amplitude ou fase cheguem aos ouvidos esquerdo e direito. Cada ouvido recebe ondas sonoras de uma maneira particular dependendo do formato e das características físicas da cabeça, orelhas, tronco, além das cavidades nasais e orais, que são interpretadas pelo cérebro e nos permitem localizar o som no espaço. A acústica denomina esses dados anatômicos e sua influência da percepção sonora no ambiente como *Head-Related Transfer Functions* (HRTF), ou Funções de transferência relacionadas à cabeça, que são medições que representam de forma matemática as pistas espectrais para determinar a melhor localização sonora de acordo com as características médias humanas. O uso de fones de ouvido faz com que os sons sejam escutados através de uma mesma distância, seja perto ou dentro das orelhas, mas, com o rastreamento dos movimentos e distâncias da cabeça e suas interpretações cerebrais, as gravações com microfones binaurais e a mixagem baseada em objetos conseguem simular as distâncias sonoras.

A anatomia binaural humana permite, portanto, a localização da origem dos sons no espaço através da análise das diferenças entre os tempos de chegada dos sons nos dois ouvidos e é essa capacidade que consegue transformar a audição com uma ilusão de reprodução multicanal e multidirecional. Da mesma forma, utilizando a mixagem orientada a objetos e fones de ouvido convencionais, é possível gerar um campo sonoro que se aproxima da escuta do mundo real, com aplicações diversas, como cinema, jogos, músicas, *podcasts* e outros formatos.

4. *Sem coração*

O filme *Sem coração* (2023), dirigido por Nara Normande e Tião, se inspira na história da adolescência da diretora para retratar essa fase da vida, cheia de descobertas e experimentações. A história se passa em 1996, na praia de Guaxuma e Porto das Pedras, Alagoas, onde a adolescente Tamara vive suas últimas semanas no litoral antes de se mudar para Brasília, com o objetivo de estudar na UNB. Sem coração, outra adolescente local, vive em condições muito diferentes das de Tamara e seu apelido desperta a curiosidade da menina abastada. Ao longo do verão, há uma crescente atração de Tamara por Sem Coração, tanto de maneira física, como também pelos hábitos distintos, condições de vida e maneiras de enxergar o mundo, que mesmo tão próximos geograficamente, se mostram tão desiguais.

O filme possui poucos sons extradiegéticos, apenas algumas trilhas musicais de suspense em cenas com a personagem Sem coração e com Galego, na iminência de sua morte. A construção sonora foca em uma paisagem litorânea, com sons do vento, pássaros, água e natureza real da localidade, captada em som direto. O ponto de escuta é quase sempre centrado na figura de Tamara e de Sem coração, com raras exceções.

Como a proposta de análise inicial continha a ideia de diferenciar através da escuta as mixagens em diferentes formatos de áudio, decidi manter a proposição adaptando para a escuta de 5.1 canais e a em estéreo, por meio de fones de ouvido. Além disso, sugestiono algumas possibilidades que a inclusão de objetos sonoros poderia trazer para a narrativa, em uma possível mixagem posterior. Para a finalidade deste trabalho, será analisada a sequência da chuva que ocorre entre 1:18:30 e 1:26:30, na qual as duas personagens centrais - Tamara e Sem coração - acabam se aproximando.

Após o assassinato de Galego, Tamara caminha sozinha pelo vilarejo acompanhada por uma trilha extradiegética que reforça o caráter introspectivo do momento. Ao adentrar a vegetação, interage com um xique-xique seco, cujo som é escutado de maneira centralizada. A música extradiegética cessa, Tamara sobe em uma embarcação atracada na areia e fica olhando para o mar, ouvindo o marulho das ondas tranquilas. O plano do chocalho poderia ser uma possibilidade de exploração da mixagem, para que o espectador consiga ouvir como a personagem, assim como a



bicicleta da Sem coração que chega logo em seguida à esquerda de Tamara, mas não há essa exploração do som nesse sentido.

Sem Coração chega empurrando a bicicleta e começa a conversar com Tamara sobre a morte repentina de Galego, quando relembram momentos do colega e se emocionam. Após a conversa as duas saem de bicicleta, com Sem Coração pedalando e Tamara na garupa, segurando o isopor com peixes que Sem Coração vende todos os dias pelas casas de praia. Ainda está sol e é possível escutar o som do vento sobre as árvores e vegetação baixa, alguns pássaros e o som de atrito da bicicleta sobre a estrada de terra e areia.

Sem Coração anuncia: “Vai chover”, mesmo que a luz esteja ensolarada. Tamara olha em direção ao céu, desconfiada. No plano seguinte já é possível ouvir o som da chuva sobre a vegetação e as duas personagens tentando se proteger dos pingos grossos que iniciam as típicas chuvas litorâneas. Quando o temporal se inicia, a sonoridade se intensifica, sobrepondo os ruídos da paisagem original. Sem Coração retira uma folha de bananeira para cobri-las na bicicleta. Nesse momento a chuva já está forte e o som da bicicleta e dos pássaros fica quase inaudível sobre o som da pancada. A utilização da cobertura vegetal para se proteger poderia indicar uma mudança perceptiva do som, caso o ponto de escuta estivesse nas personagens, com um abafamento sonoro das gotas sobre suas cabeças. Entretanto, o filme opta por um som comum de chuva, com pouca especificidade, o que não a perspectiva auditiva das protagonistas.

A cena seguinte mostra a piscina vazia do hotel abandonado, cenário já mostrado outras vezes durante a trama. O som da chuva ainda segue em primeiro plano sonoro, mas o timbre se altera ao atingir superfícies como azulejos quebrados e cimento rachado, contribuindo para uma materialidade diferenciada ao ambiente sonoro e explorando a ressonância dos espaços.

Figura 1: Sem Coração e Tamara se protegem da chuva com a folha de bananeira



Fonte: *Sem Coração* (2023).

O temporal logo cessa e as duas meninas transitam pelas grandes poças que se formam sobre os caminhos de terra até chegar nas dependências desocupadas e mal conservadas do hotel. A folha de bananeira é deixada na entrada e a bicicleta estacionada logo depois. Ao chegarem ao interior do hotel, Tamara e Sem Coração conversam sobre o futuro e a iminente mudança da menina abastada para a capital federal, com a percepção de que, a partir daquele momento, seus destinos provavelmente não se cruzarão mais.

Nesse momento, Sem Coração liga um pequeno rádio que toca *Please Don't Go!*, as duas cantarolam, dançam e Tamara vê pela primeira vez a cicatriz no tórax da personagem, que gerou seu apelido de Sem Coração. O aparelho de som está à esquerda no enquadramento, atrás de Sem Coração. Por mais que haja um efeito sonoro na música para que pareça reproduzida pelo aparelho, novamente não houve uma espacialização do som para que fosse reproduzido na mesma direção pela qual é posicionado em cena. É possível escutar a música de maneira semelhante pelos dois lados do fone de ouvido.

Conforme a cena avança, a música se sobrepõe aos sons naturais, tornando-se um elemento não mais restrito à fonte sonora original. A transição ocorre no instante em



que Tamara toca a cicatriz de Sem Coração, momento em que a música deixa de ser tocada pelo pequeno rádio a pilha e toma o primeiro plano sonoro. Os ruídos da paisagem desaparecem, intensificando a conexão entre as personagens, que seguem tendo algum diálogo, uma vez que é apenas nesse momento que Tamara pergunta o nome de Sem Coração, revelando ao espectador que seu nome é Duda.

As duas se beijam e seguem dançando, Duda retira algo do bolso e dá a Tamara, fechando sua mão, e vai embora, desligando o rádio e parando abruptamente a música que tomava conta de toda a cena.

O ponto de escuta da sequência, assim como em todo o filme, é centrado nas duas personagens principais da trama, tanto de maneira realística, com os sons diegéticos e a paisagem sonora do local, como de maneira fantástica, refletindo as experiências fantasiosas, como o sonho com a baleia e a separação de suas carnes, as arraias e a visão de Duda com sua mãe. Mesmo que de forma pouco explorada, podemos perceber que a construção sonora tenta retratar algo do real, mesmo na parte fantástica, que acaba deixando o público em dúvida se evidencia um sonho ou algo fantasioso na trama.

O filme termina com Tamara indo embora do povoado de ônibus, rumo a sua nova vida e um amplo espectro de perspectivas e Duda seguindo a mesma vida de sempre, na caçamba do caminhão a caminho de suas entregas. Mesmo que os dois veículos viajem na mesma direção, seus destinos serão bem desiguais.

5. Conclusão

O trabalho objetivou a análise sonora do filme *Sem coração* através da escuta em diferentes formatos de áudio disponíveis. Foi possível perceber que a construção sonora do filme se equilibra entre a fidelidade aos sons diegéticos e a estilização para enfatizar momentos de subjetividade. Embora não explore plenamente as possibilidades de espacialização sonora, o filme emprega o som para criar atmosferas que reforçam a interioridade das personagens e suas transformações emocionais.

A sequência da chuva exemplifica essa questão ao apresentar um som generalizado, desconsiderando o ponto de escuta e a experiência auditiva das personagens, o filme acaba limitando o aprofundamento da percepção sensorial do



espectador. Da mesma forma, a transição da música diegética para um elemento extradiegético na cena do hotel abandonado reforça a estilização sonora, aproximando-se de uma escuta emocional que transcende o realismo. A análise realizada acaba por evidenciar a importância da mixagem na criação de diferentes camadas de significação e reforça o papel do som como um elemento fundamental na construção da experiência cinematográfica. Repensar essa construção de sonoridades foi um exercício interessante trazido aqui, mesmo que de maneira inicialmente não intencional.

A história de *Sem Coração*, mesmo tão comum e regional, constrói um universo que sutilmente traduz as nuances de histórias universais que poderiam acontecer em diversas localidades do mundo, com as descobertas de Tamara, Duda e todo o grupo de amigos que são típicas dessa fase da vida e suas transições.

Referências

ALTMAN, Rick. Sound Space. In: ALTMAN, Rick (Ed.). Sound Theory/Sound Practice. 1992. p. 46-64.

CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

KERINS, Mark. Home Theater(s): Technology, Culture, and Style. In: MERA, M; SADOFF, R; WINTERS, B. The Routledge Companion to Screen Music and Sound. Routledge, 2017. p. 388-399.

SEM CORAÇÃO. Direção: Nara Normande, Tião. Brasil, França: Emilie Lesclaux, 2023. 1 filme (95 min).

SMITH, Jeff. Atmos, all around: A guest post by Jeff Smith. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/05/01/atmos-all-around-a-guest-post-by-jeff-smith/>. Acesso em 15/03/2023.

PARA ALÉM DO PIXEL: REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA DOS FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA

BEYOND THE PIXEL: REFLECTIONS ON THE MEMORY OF CINEMA
FESTIVALS AND SHOWS

Theresa Medeiros

(Doutora em Comunicação. UFRN)

Laís Ralline de Lima Silva

(Graduanda em Comunicação Social - Audiovisual. UFRN)

Iara Gabriele Lima Rameiro

(Graduanda em Comunicação Social - Audiovisual. UFRN)



PARA ALÉM DO PIXEL: REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA DOS FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA¹

BEYOND THE PIXEL: REFLECTIONS ON THE MEMORY OF CINEMA FESTIVALS AND SHOWS

Theresa Medeiros² (Doutora em Comunicação. UFRN)

Laís Ralline de Lima Silva³ (Graduanda em Comunicação Social - Audiovisual. UFRN)

Iara Gabriele Lima Rameiro⁴ (Graduanda em Comunicação Social - Audiovisual. UFRN)

Resumo

Com base em um levantamento que procurou mapear os festivais e mostras de cinema realizadas no período de 2019 até 2023 no estado do Rio Grande do Norte, propomos aqui uma discussão sobre questões relacionadas à preservação e memória dos festivais e mostras de cinema e o papel do catálogo, especialmente quando percebe-se que as informações sobre os eventos e sua programação são prioritariamente divulgadas e disponibilizados em formato digital, tornando-se com o tempo, mais um “pixel” na dinâmica efêmera das redes.

Palavras-chave: Festival de Cinema, Mostra Audiovisual, Audiovisual Potiguar, Observatório do Audiovisual, Cinema independente.

Abstract

Based on a research that sought to map the film festivals and exhibitions held in the period from 2019 to 2023 in the state of Rio Grande do Norte, we propose here a discussion on issues related to the preservation and memory of film festivals and exhibitions and the role of the catalog, especially when it is realized that information about the events and their programming are primarily disseminated and made available in digital format, becoming, over time, another “pixel” in the ephemeral dynamics of the networks.

Keywords: Film Festival, Audiovisual Exhibition, Audiovisual Potiguar, Audiovisual Observatory, Independent Cinema.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Janelas de exibição: festivais, curadoria e experimentações imersivas.

² Doutora em Comunicação (PUC-Rio). Professora do Dep. de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), docente colaboradora no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPGEM/UFRN). Pesquisadora do VISU - Grupo de Pesquisa e Extensão em Arte, Imagem e Visualidades da Cena (UFRB) e do EPA! - Grupo de Pesquisa em Economia Política do Audiovisual (UFRN). E-mail: theresa.medeiros@gmail.com.

³ Graduanda em Comunicação Social - Audiovisual pela UFRN e bolsista no projeto de extensão Observatório do Audiovisual Potiguar, desenvolvido no Departamento de Comunicação Social da UFRN. E-mail: lais_ralline@hotmail.com.

⁴ Graduanda em Comunicação Social - Audiovisual pela UFRN e bolsista no projeto de extensão Observatório do Audiovisual Potiguar, desenvolvido no Departamento de Comunicação Social da UFRN. E-mail: iaragabriele6@gmail.com.



1. Introdução

Os festivais e mostras de cinema têm uma função importante na promoção das produções audiovisuais, que fortalecem a indústria cinematográfica do país, servindo como um meio para aumentar a visibilidade desses produtos audiovisuais. Para Mattos (2021, p. 182), esses eventos são “fenômenos sociais, históricos e de comunicação que constituem importantes espaços de sociabilidade e de trocas simbólicas, sendo capazes de promover o produto audiovisual brasileiro”. Percebe-se também que esses eventos são importantes locais de promoção, de prospecção de patrocinadores, apoiadores, de debates, encontros, intercâmbio e formação de redes.

De acordo com Diana Coelho (2019), 97,1% das produções audiovisuais potiguaras têm festivais e mostras como o seu principal meio de exibição. Tendo em vista isso, no contexto do Rio Grande do Norte, esses festivais e mostras são as principais vitrines para circulação e exibição dos filmes produzidos no estado, sendo um meio viável e eficaz para o reconhecimento do cinema independente potiguar. Outro dado importante para contextualizar esta questão é o fato do Rio Grande do Norte possuir somente 34 salas de cinema comerciais, localizadas prioritariamente em shoppings e galerias. Os dados compilados no Sistema ANCINE Digital - SAD e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE mostram que estas salas estão concentradas em três cidades do estado, sendo essas, Natal (28), Mossoró (5) e Caicó (1). O estado, até o momento, não possui salas de cinema públicas⁵.

Partindo do pensamento de que esses eventos são as principais janelas de exibição de filmes no Rio Grande do Norte, esta comunicação tem como base um levantamento feito dos principais festivais e mostras de cinema potiguaras, com o intuito de observar e analisar a presença de filmes que foram produzidos no estado no período de 2019 a 2023 nesses espaços. Este levantamento buscou informações de fontes bibliográficas, *clipping* de matérias jornalísticas sobre os eventos culturais do Rio Grande do Norte, sites dos eventos, diálogo com os produtores dos eventos e principalmente, as redes sociais das entidades organizadoras.

⁵ Durante o período de escrita da versão final deste texto, entre os meses de fevereiro e março de 2025, o O Governo do Estado do Rio Grande do Norte assinou o decreto de desapropriação e tombamento do Cine Panorama, em Natal, um espaço histórico que será restaurado e transformado no Cinema Público Estadual do Rio Grande do Norte.



O processo da coleta de dados se dividiu em três etapas: Na primeira foi realizado um levantamento dos principais festivais e mostras que aconteceram no estado durante os anos de 2019 - 2023. Os dados encontrados foram compilados em uma planilha na qual elencamos as principais informações sobre esses eventos, sendo essas: a quantidade de edições, produtora responsável, recorrência e realização, cidade sede da realização e site/link oficial do evento. A segunda parte da coleta teve como foco a busca por catálogos dessas mostras e festivais, para isso, procuramos informações nos sites dos principais jornais do estado, em blogs de eventos culturais e principalmente nas redes sociais oficiais. Foi nesta fase que percebemos tratar-se de uma ferramenta pouco utilizada, então passamos a pesquisar os encartes das programações, fazendo *download* e salvando-os em um banco de dados próprio do projeto. Já na terceira e última etapa, começamos a selecionar os filmes norte-rio-grandenses exibidos nesses festivais e mostras e compilando-os na planilha do banco de dados a ser disponibilizado no site do Observatório do Audiovisual Potiguar⁶. Esta terceira etapa não entra na discussão empreendida neste texto.

Foi o gesto de pesquisa da segunda etapa de levantamento de dados que nos mostrou uma problemática potente para pensarmos sobre a produção de memória das mostras e festivais no Rio Grande do Norte. Diante da efemeridade das redes, dos dados digitais, nos perguntamos: onde encontramos informações sobre as mostras e festivais produzidos no RN? Não seria o catálogo uma ferramenta fundamental como fonte de informações e para a preservação e memória dos festivais e mostras audiovisuais? Considerando o catálogo um instrumento que serve como registro do evento, sendo capaz de documentar os filmes exibidos, as atividades que foram realizadas e ainda servir como referência para futuras edições, pesquisas acadêmicas, além de agregar valor ao evento e encantar ainda mais o público.

Os catálogos surgem como uma ferramenta não apenas para o registro de obras audiovisuais, mas como meios de referências para as próximas edições, pesquisas acadêmicas e a valorização desses eventos propriamente ditos. Sendo assim, sua

⁶ Todos os levantamentos e dados compilados pelo Projeto de Extensão Observatório do Audiovisual Potiguar são disponibilizados no site oficial da projeto, que pode ser acessado em <https://opa.ufrn.br/>.

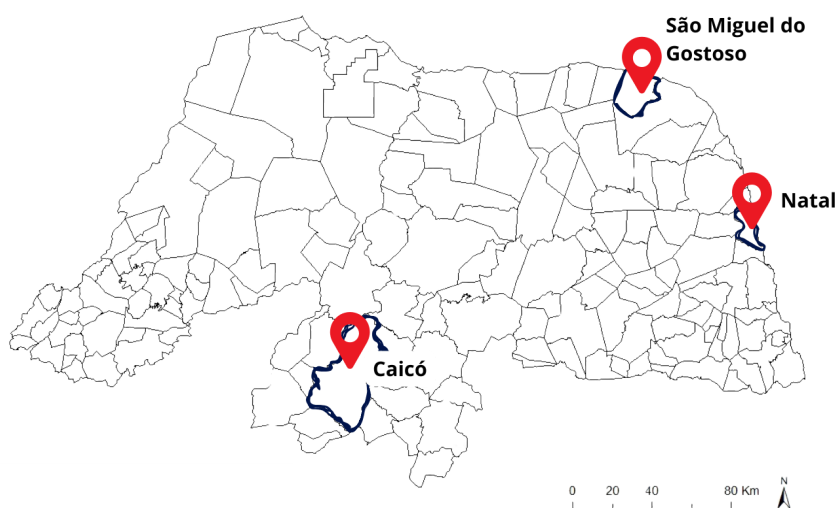
importância pode ser analisada por algumas perspectivas que nos fazem compreender seu papel na preservação, memória e fortalecimento do audiovisual potiguar.

2. Três perspectivas para pensar a importância do catálogo em Festivais e Mostra no Rio Grande do Norte

Com base no levantamento feito, foram escolhidos três eventos como recorte de estudo para esta comunicação, sendo eles: Mostra de Cinema de Gostoso, Curta Caicó e Urbano Cine. A justificativa para a escolha desses eventos se deu pela expressão no meio audiovisual potiguar, por se tratar de eventos que possuem uma regularidade na realização de atividades para além da exibição dos filmes e por serem reconhecidos para além da capital do estado. Além da exibição de filmes, eles ofertam atividades formativas, encontro com profissionais da área produtiva do audiovisual e fomenta a economia criativa local. Por isso, o catálogo também torna-se um instrumento que fortifica a visibilidade das produções e diálogo entre os realizadores, curadores, espectadores e possíveis investidores.

Segundo David Harvey (2006), a espacialidade nos permite identificar as relações materiais e a representação dos espaços que circunscrevem a produção audiovisual. Esse conceito, atrelado a Economia Política do Audiovisual, nos ajuda a compreender as relações do setor audiovisual potiguar e ainda permite observar os arranjos produtivos locais, a sua relação com o território e suas diferentes camadas de atuação. Nesse sentido, a espacialidade desses festivais mostra uma forma de resistência e fortalecimento do audiovisual potiguar, uma vez que insere essas cidades em um mapa mais amplo de circulação cinematográfica. Isso faz com que haja implicações diretas na economia política do setor, pois abre caminho para novas oportunidades de financiamento, parcerias e desenvolvimento de políticas públicas voltadas para o audiovisual em regiões com pouco investimento.

Figura 1: Mapa Rio Grande do Norte com as localizações das cidades dos eventos escolhidos para análise



Fonte: Autoria própria (2024)

2.1 *Mostra de Cinema de Gostoso*

A Mostra de Cinema de Gostoso é um evento situado no município de São Miguel do Gostoso, a 100 km da capital do Rio Grande do Norte. O festival acontece desde 2013, totalizando dez edições até o ano de 2023.

Em relação a essa mostra, foi possível encontrar um livreto que serve como catálogo documentando o que aconteceu no evento e os filmes exibidos, além de textos curatoriais. No entanto, esse material teve sua circulação feita somente durante o período de realização do evento, não foi possível encontrar esse material disponível para *download* em versão digital. Diante dessa limitação, começamos a procurar as suas programações por meio de buscadores. Conseguimos localizar as edições de 2013 a 2018 por meio do site oficial⁷ da mostra, já as edições de 2019 a 2023 só foi possível por meio de *clipping* de matérias jornalísticas e publicações na rede social Instagram, no perfil⁸ oficial do evento.

⁷ Site oficial da Mostra de Cinema de Gostoso. Disponível em: <https://www.mostradecinemadegostoso.com.br/>

⁸ Perfil oficial da Mostra de Cinema de Gostoso. Disponível em: <https://www.instagram.com/mostradecinemadegostoso/>

Os dados das edições foram encontrados em formato de programação e por meio delas analisamos os filmes exibidos, sendo possível visualizar como as edições estavam distribuídas, com os locais e horários dos debates e sessões. A escassez de catálogos digitais nos mostrou uma fragilidade na preservação dos dados do evento, limitando o acesso ao público interessado em acompanhar a evolução da mostra.

2.2 Curta Caicó

O Curta Caicó é um evento que acontece no município de Caicó, que fica aproximadamente 270 km da capital do Rio Grande do Norte, na região do Seridó. O festival acontece desde 2018, somando seis edições até o ano de 2023.

Durante o nosso levantamento, os dados foram obtidos através de publicações no perfil oficial do Instagram⁹, no canal oficial do evento no YouTube¹⁰ e no site oficial¹¹. No site oficial é possível ter acesso às edições anteriores, no qual foi encontrado um texto da produção sobre a edição, abordando as mostras realizadas, seminários, cursos e apoiadores. Não foi possível encontrar nenhum tipo de livreto sobre a edição ou folder com a programação para *download*.

Em conversa com o organizador do Curta Caicó, Raildon Lucena, ele nos informou que a confecção de livretos e folders é feita quando é viável financeiramente. Nas duas últimas edições, um livreto foi distribuído durante o evento, mas não é possível encontrar esse material armazenado para *download*. Isso nos mostrou limitação na preservação e acesso ao conteúdo das edições passadas, afetando futuras pesquisas e o interesse do público em acompanhar a história do evento.

2.3 Urbano Cine

O Urbanocine é um evento que acontece na capital do estado, Natal, em formato itinerante, abrangendo vários bairros da cidade. O festival acontece desde 2015, somando quatro edições até o ano de 2023. Na edição de 2023, o evento circulou por mais quatro cidades potiguares levando cursos, minicursos, palestras e mostras de

⁹ Perfil oficial do Curta Caicó. Disponível em: <https://www.instagram.com/curtacaico/>

¹⁰ Canal oficial no YouTube do Curta Caicó. Disponível em:
<https://www.youtube.com/c/CurtaCaic%C3%B3>

¹¹ Site oficial do Curta Caicó. Disponível em:
https://curtacaico.com.br/?utm_medium=social&utm_source=heylink.me



cinema. Trata-se de um festival que procura integrar o cinema, como uma ferramenta social, à educação audiovisual e debate social, de forma a promover exposições públicas e ações formativas que geram diálogos sobre questões geográficas e identitárias das cidades.

Os dados que encontramos sobre esse evento foram obtidos, principalmente, por meio de publicações no perfil oficial na rede social Instagram¹² e no site oficial¹³. Os dados foram analisados por meio das programações, chamadas dos filmes selecionados e seminários realizados. O site oficial apresenta apenas a programação da edição atual, e não encontramos informações completas sobre as edições de 2019 a 2021.

Em conversa com o diretor do evento, Guilherme Guedes, foi informado que durante a realização do evento é distribuído um folder com a programação, mas não foi possível encontrar esse material armazenado digitalmente e disponível para *download*. Ainda em conversa com o diretor foi possível obter o folder da edição de 2023 e um catálogo da edição de 2022, esse também não é possível encontrar para *download*.

A ausência de um documento como o catálogo para os festivais revela a necessidade de se pensar em formas para documentar e preservar os eventos culturais, de tal modo a assegurar que eles possam ser referência no que diz respeito aos dados da mostra ou festival.

Ao analisar o Curta Caicó e o Urbanocine foi possível perceber dificuldade na procura de informações importantes desses eventos, que se encontravam apenas nas postagens de perfil oficial das redes sociais, no canal oficial no Youtube ou *clipping* de matérias jornalísticas. Percebemos também que os sites oficiais focam na edição do ano recorrente, fazendo com que na edição seguinte, o material fique indisponível, como foi o caso do Urbanocine. No site do Curta Caicó é possível acessar uma janela para as edições passadas, mas só encontramos um texto da produção do evento, falando sobre as mostras, seminários, cursos que foram realizados e os apoiadores, sem informações sobre a programação e os filmes exibidos.

Diante do exposto, as descobertas feitas a partir da pesquisa nos revelam sobre o impacto potencial e a importância de ter catálogos preservados para a cultura

¹² Perfil oficial do Urbano Cine. Disponível em: <https://www.instagram.com/urbanocine/>

¹³ Site Oficial do Urbano Cine. Disponível em: <https://urbanocine.com.br/>

cinematográfica, principalmente para o cinema potiguar. Levando em consideração a importância da preservação e memória para os festivais e mostras do Rio Grande do Norte, o catálogo se torna um instrumento que auxilia pesquisadores, realizadores e estudantes a terem acesso a um material importante para futuras pesquisas, busca de dados e ainda auxilia o público durante a realização do evento. O catálogo não só preserva a memória dos festivais e mostras, mas também registra o desenvolvimento do cinema potiguar e especialmente, seu pensamento crítico. Organizar essas informações vai além da memória, é uma forma de fortalecer a identidade e a reflexão sobre o cinema local.

O catálogo como elemento de comunicação e memória

De acordo com Nogueira (2021), o uso do catálogo é uma prática consolidada nas artes plásticas há bastante tempo. Para o autor, nos últimos dez anos “(...) alguns catálogos de mostras e festivais de cinema se firmaram entre as publicações mais interessantes dentro do limitado panorama de livros de cinema no Brasil” (NOGUEIRA, 2021, p. 1). São ferramentas que cresceram tanto em volume quanto em ambições, podendo ultrapassar a função de mero registro ou de guia para os espectadores do evento e virando verdadeiras obras de artes e documentos. Neste sentido, podemos pensar no catálogo também como um espaço para registro e divulgação de um pensamento sobre o audiovisual e a imagem, como um espaço de reflexão, seja a partir dos textos curatoriais ou reflexões em torno de temáticas emergentes. De forma complementar, podemos pensar a partir de Silveira (2005), ao afirmar que, os catálogos são volumes bibliográficos produzidos a partir de parâmetros mercadológicos de concepção e acabamento técnico, que buscam registrar, classificar, ilustrar, explicar. Essa ferramenta apresenta uma identidade mais aberta, se tornando um poderoso espaço alternativo onde obras, ideias e narrativas, que muitas vezes não encontram espaços no circuito comercial, podem ser valorizadas.

Larocca (2015) analisa que foi na virada dos anos 2000 que o catálogo começou a se consolidar nos circuitos de mostras e festivais no Brasil, principalmente por conta

da retomada das Leis de Incentivo à Cultura¹⁴. Desde então, os catálogos foram se diversificando, ganhando volume, se tornando obras de referências, deixando de ser apenas um roteiro para virar um expressivo projeto curatorial. Viraram importantes pelo o seu valor de suporte de formação, por conta do seu valor de documentação, pois ele é pensado para registrar o evento. Outro ponto a ser considerado é o seu valor de recordação, pois com ele é possível ter uma parte escrita do que se foi vivenciado, virando um *souvenir*, um objeto colecionável.

Uma vez que pensamos sobre os catálogos, também compreendemos sobre os diferentes formatos em que podem assumir, como nos aponta Silveira (2005, p. 6), os “catálogos convencionais que não representam exposição real alguma, como os organizados para leilões, além dos catálogos camuflados ou travestidos de convencionalismo que são eles mesmos a exposição”. Com o advento da tecnologia, passa-se cada vez mais a observar os catálogos deixando seu lugar no espaço físico e migrando para o virtual, isto é, quando somente os encontramos nos meios virtuais. E isso proporciona uma visão em como esses formatos impactam na acessibilidade e na preservação das informações, uma vez que no digital é efêmero.

Em geral, as informações que encontramos com base nos nossos levantamentos revelam a pouca quantidade de registros completos ou de forma mais acessível e consolidada. Isso nos mostrou que, nos festivais e mostras realizadas no Rio Grande do Norte, o uso dos catálogos ainda é reduzido e, frequentemente, substituídos por livretos de programação ou postagens informativas no site do evento e redes sociais dos organizadores. Por mais que essas publicações virtuais sejam um caminho que facilita o acesso imediato às informações do evento, não carregam o mesmo valor documental que os catálogos estruturados têm consigo, uma vez que ainda podemos considerá-los como ferramenta importante para a preservação da história e memória desses eventos, além de atuante como base para pesquisas e levantamentos futuros.

¹⁴ “A Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), ou Lei Rouanet, possibilita que cidadãos (pessoa física) e empresas (pessoa jurídica) apliquem parte do Imposto de Renda em ações culturais. Assim, além de ter benefícios fiscais sobre o valor do incentivo, esses apoiadores fortalecem iniciativas culturais que não se enquadram em programas do Ministério da Cultura (MinC) e podem usufruir do seu rendimento publicitário. Tem sido o principal mecanismo de financiamento da cultura no Brasil desde sua instituição. A Lei costuma ser amplamente criticada por substituir um dirigismo político (atribuído aos financiamentos públicos diretos) por um dirigismo comercial, uma vez que coloca nas mãos das grandes empresas a seleção de projetos culturais ao mobilizar seu interesse publicitário.” (Larocca, 2015, p. 16).

Dito isso, com a ausência desses catálogos, notamos que não afeta apenas a visibilidade das produções audiovisuais realizadas, mas afeta a história do audiovisual potiguar e diante das efemeridades dos dados, quando tudo é postado somente nas redes sociais, sem a possibilidade de armazenamento comprometido com a longa disponibilização de dados. Perante isso, os dados coletados nos mostraram que uma possível produção de catálogos, sejam eles físicos ou digitais, seriam de grande importância para a preservação e valorização do audiovisual do Rio Grande do Norte.

Considerações finais

Os festivais e mostras de cinema do estado do Rio Grande do Norte têm um importante papel na promoção e valorização das produções audiovisuais independentes do estado. No entanto, observamos no decorrer desta pesquisa a fragilidade dos dados digitais, no que se refere à preservação dos dados de edições ao longo dos anos, com a efemeridade dos dados digitais. Discutimos neste texto que, o catálogo, sejam eles impressos ou digitais, poderia ser uma ferramenta a ser utilizada para documentação e preservação da memória desses eventos.

Os catálogos oferecem um registro mais completo e acessível sobre cada edição do festival ou mostra, ajudando a preservar informações que poderiam se perder na rapidez das redes sociais e da dinâmica das big techs, que mudam com frequência o funcionamento dos algoritmos e regras de armazenamento.

Referências bibliográficas

COELHO, Diana Xavier. **Cartografia do audiovisual no Rio Grande do Norte: experiências emergentes na produção e circulação de obras audiovisuais independentes (2010 - 2018)**. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

HARVEY, David. **Spaces of global capitalism: towards a theory of uneven geographical development**. London: Verso, 2006

LAROCCA, Gianna Gobbo. **Catálogos de cinema: o discurso gráfico nas mostras de cinema do CCB-BR**. 171 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais - Indicadores de 2007, 2008 e 2009**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Secretaria do Audiovisual, 2011.



COCAAL
COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



MATTOS, Tetê. **Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros.** In: Bamba, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos.* Salvador: EDUFBA, 2013.

MATTOS, Tetê. **Festivais de cinema no Brasil - uma abordagem feminina.** In: *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção.* Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021. p. 179-199.

NOGUEIRA, C. **Três catálogos de mostras de cinema.** *Imagofagia [S. l.]*, n. 13, 2021. Disponível em: <https://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/402>. Acesso em: 26 oct. 2024.

SILVEIRA, Paulo Antônio. **Identidades e poderes do catálogo de exposição.** *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - 2005.* Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/87_paulo_silveira.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2024. Tiradentes/MG: CBHA, 2005.

QUANDO OS ESTEREÓTIPOS SE REVOL- TAM: HISTÓRIAS IMPOSSÍVEIS E A CRISTA- LIZAÇÃO DE UM NOVO OLHAR REPRESENTA- TIVO PARA OS NEGROS NO AUDIOVISU- AL BRASILEIRO

WHEN STEREOTYPES REVOLT: HISTÓRIAS IMPOSSÍVEIS AND THE
CRYSTALLIZATION OF A NEW REPRESENTATIVE GAZE FOR BLACK
PEOPLE IN BRAZILIAN AUDIOVISUAL

Victor Adriano Ramos
(Doutorando –UFBA)



QUANDO OS ESTEREÓTIPOS SE REVOLTAM: HISTÓRIAS IMPOSSÍVEIS E A CRISTALIZAÇÃO DE UM NOVO OLHAR REPRESENTATIVO PARA OS NEGROS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO¹

WHEN STEREOTYPES REVOLT: HISTÓRIAS IMPOSSÍVEIS AND THE CRYSTALLIZATION OF A NEW REPRESENTATIVE GAZE FOR BLACK PEOPLE IN BRAZILIAN AUDIOVISUAL

Victor Adriano Ramos² (Doutorando –UFBA)

Resumo

Neste artigo buscamos identificar na série televisiva Histórias impossíveis os usos dos elementos do gênero horror. Seu principal efeito acontece através da mudança da fonte de terror, ao retratar a sociedade brasileira branca patriarcal, a série explora relações de classe e gênero, relacionando com as temáticas clássicas do gênero, que ganham novas camadas ao explorar estereótipos comumente associados as pessoas negras no audiovisual.

Palavras-chave: Televisão, Horror, Estereótipos, Representação.

Abstract

In this article, we aim to identify the uses of horror genre elements in the television series Histórias Impossíveis. Its main effect occurs through the shift in the source of terror. By depicting Brazilian patriarchal white society, the series explores class and gender relations, connecting them with the classic themes of the genre, which gain new layers by exploring stereotypes commonly associated with Black people in audiovisual media.

Keywords: Television, Horror, Stereotypes, Representation.

Introdução

Observamos que nos últimos anos, principalmente após a estreia do filme Corra! (Jordan Peele, EUA, 2017), o gênero horror ganhou destaque entre realizadores negros, que usando abordagens do gênero apresentam obras com elevado teor crítico, dando novo fôlego para o gênero ao reinserir questões atuais sobre as discussões raciais. Nos últimos anos no Brasil filmes do gênero tem aberto possibilidades para discussões sobre racialidade e classe, como exemplo: As boas maneiras (Juliana Rojas e Marcos Dutra, 2017) obra que através do uso dos elementos clássico do gênero horror, consegue traçar uma análise sobre elementos construtivos do Brasil (GARCIA, 2023).

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão intitulada: Narrativas de Identidade: Raça, Representatividade e contracolonialidade no Cinema.

² Mestre em Cinema e narrativas sociais (UFS) doutorando em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA), roteirista e pesquisador audiovisual.



É nesse contexto que se insere a série televisiva *Histórias impossíveis*, obra antológica composta por cinco episódios, criada pelas roteiristas negras Renata Martins, Jaqueline Souza e Grace Passô e escrita em colaboração com as roteiristas Thais Fujinaga, Renata Tupinambá, Graciely Guarani e Hela Santana. Foi exibida ao longo do ano de 2023 na Rede Globo associado ao projeto “Falas” relacionada às efemérides, Dia internacional da mulher (primeiro episódio “Mancha”), Dia do indígena (segundo episódio “Pintadas”), Dia do orgulho LGBTQIAP+ (terceiro episódio “Sísmicas”), Dia da pessoa idosa (quarto episódio “Acesso”) e por fim ao Dia da consciência negra (quinto episódio “Levante”). Em comum a todos os episódios está a presença de personagens negros e indígenas em posição de protagonismo e a relação com o gênero horror como modelo de construção narrativa.

Por se tratar de uma série antológica onde os episódios não precisam apresentar uma relação direta entre si, sendo ligados somente por uma temática em comum, cada episódio então apresenta uma narrativa independente, com início, meio e fim. A linha temática que os une é a perspectiva de realidade da mulher negra/indígena brasileira, trabalhada através do gênero horror.

O primeiro episódio exibido no dia 06 de março de 2023 contribui para o entendimento do tom e estilo da série a ser seguido em todos os outros episódios, seguindo o modelo narrativo de apresentação da situação e personagens para em seguida introduzir os elementos fantasiosos relacionados ao gênero horror.

Em “Mancha” é apresentado a relação entre duas mulheres, uma delas empregada doméstica e mulher negra, a outra sua chefe, uma mulher branca. Após ser aprovada em um curso superior, Mayara pede demissão, sua patroa Laura apesar da tristeza em perder a funcionária aceita o pedido. As coisas começam a ficar estranhas quando Laura insiste que Mayara antes de ir embora, precisa limpar uma mancha na janela da sala, mancha esta que não existe. Em meio a uma discussão, Mayara cai do prédio, mas seu corpo não aparece no chão, pelo contrário ela retorna como se nada tivesse acontecido, despertando na narrativa os elementos de horror, seria ela um fantasma a atormentar Laura? A relação entre as duas mulheres é intensificada pelo mistério estabelecido a partir da representação da luta de classe e das possibilidades divergentes entre as mulheres brancas e negras na sociedade brasileira.

Ao alterar a fonte de medo, destacando narrativamente os elementos assustadores através das relações sociais postas em conflito, a narrativa ilustra novas possibilidades de identificação, principalmente para os telespectadores negros, mas não apenas. A narrativa cria intencionalmente uma espécie de espelho, onde é possível identificar os elementos conflitantes que se estabelecem como forma de crítica social as estruturas, mas se apresentam por meio de situações características do gênero horror, despertando os mesmos sentimentos que monstros clássicos causam nesse tipo de filme. Em *Corra!*, filme de Jordan Peele não é um fantasma que assusta o protagonista, mas a ação violenta contra os corpos negros praticada por um grupo de extremistas brancos e pela força policial. Do mesmo modo, o que causa pavor no episódio “Mancha” não é a possibilidade de aparição de um fantasma, mas a evidente tensão racial e de classe que denuncia um problema social brasileiro.

O horror funciona então como elemento de subversão, evidenciando através do fantástico aquilo que é desestabilizante para a vivência de um grupo social, as mulheres negras (a série aborda também a situação das mulheres indígenas e mulheres trans, grupos marginalizados pela sociedade patriarcal branca). É necessário esclarecer o que entendemos por horror neste artigo, compreendendo que os estudos sobre cinema de horror/terror possuem muitas pesquisas que sustentam a discussão, gerando uma diversidade em relação aos conceitos. Para nós o horror pode ser definido por aquelas representações audiovisuais que causam espanto quando interligadas a nossas percepções sobre elas, despertando o pavor interno. De acordo com Norma Lazo (2007) o horror está associado a um sentimento que se forma a partir de nossas próprias elucubrações, já o terror está associado a um sobressalto produzido por um feito particular.

Desse modo, compreendemos a série “Histórias impossíveis” como uma narrativa de horror que usa elementos da vivência negra/indígena/trans para através da desassociação com a realidade se torne possível acentuar os terrores da vivência social desses grupos. Por se tratar de uma série antológica com diversas histórias diferentes, elegemos um episódio para análise, a saber “Levante” exibido em comemoração ao dia da consciência negra.

Neste episódio, Janaína (Grace Passô) é uma roteirista contratada para atuar em um projeto que necessita de um “olhar negro”. O local de trabalho, uma casa grande colonial que já serviu de cenário para várias produções audiovisuais, se torna um lugar inóspito para a jovem que começa a perceber atitudes estranhas dos funcionários. Ao final é revelado que todos são na verdade estereótipos que ganharam vida e se rebelam contra a “caneta branca” que os criou.

Em “Levante” é possível compreender todos os aspectos referentes ao uso do horror no audiovisual produzido por realizadores negros, além de evidenciar a forma como as personagens negras são historicamente representadas no audiovisual brasileiro. Para realizar a análise convocamos autores que são referência nos estudos relacionados a presença de negros nas narrativas audiovisuais como Joel Zito Araújo (2019), Adilson Moreira (2019), João Carlos Rodrigues (2006) e bell hooks (2019). Além deles também recorreremos às autoras Lélia Gonzalez (2020) em seus estudos sobre a mulher negra na sociedade brasileira e Patricia Hill Collins (2019) através do conceito imagens de controle.

Imagens de controle e estereótipos — a visão da personagem negra nos produtos audiovisuais brasileiros.

A forma como a população negra é retrata no audiovisual brasileiro é tema de muito estudos, destaco o trabalho de Joel Zito Araújo no livro e documentário A negação do Brasil (2019). É levantado um extenso panorama sobre a presença de atores e atrizes negras nas telenovelas brasileiras desde a década de 1960 até 1998, quando o estudo é publicado. As personagens negras nas tramas eram em sua maioria representadas em empregos informais, sem um núcleo familiar e sem detalhamento de suas características para além do papel exercido naquela cena, a empregada doméstica era apenas isso.

Outros estudos se seguiram nas décadas seguintes buscando compreender o papel do negro no audiovisual brasileiro com resultados semelhantes, entre eles destaco a pesquisa de Layla Oliveira (2016; 2020) onde analisa a presença da atriz Taís Araújo nas telenovelas que atua como protagonista. Uma de suas conclusões é que mesmo no papel de maior destaque na trama, seus personagens ainda mantêm uma forte relação a

esteriótipos depreciativos. Características estereotipadas marcam a presença negra no audiovisual brasileiro desde a primeira vez que uma câmera foi colocada na mão de realizadores brancos.

Historicamente a falta de oportunidades para profissionais negros, a frente ou atrás das câmeras, é um dado concreto, como revelam os estudos publicados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) sobre diversidade, gênero e raça no cinema brasileiro em 2016 “Os longas lançados foram dirigidos, em sua grande maioria, por pessoas brancas, alcançando 97,2% do total. As mulheres comandaram 19,7% dos filmes e os homens negros apenas 2,1%. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra.” (ANCINE, 2016).

Esta realidade encontra sinais de mudanças nas últimas décadas, principalmente em produções elaboradas por profissionais negros com destaque as obras compreendidas no escopo do Cinema Negro. Estas mudanças de perspectivas também podem ser observadas na Rede Globo, onde medidas vem sendo tomada para inclusão de profissionais negros nas mais diversas áreas, segundo informações concedidas no relatório de ESG de 2023. A criação do departamento de inovação e diversidade em 2021 faz parte dessa estratégia de diversificação. O setor é responsável pela contratação e posicionamento desses profissionais nos projetos criativos da emissora, como a aprovação da série Histórias impossíveis e o aumento de diversidade nas telenovelas atuais.

Sobre a organização de um cinema produzido por negros Robin R Coleman nos alude que “O filme negro trata sobre a experiência negra e as tradições culturais negras. (...) Embora seja difícil definir um filme negro, isso não quer dizer que ele não exista, apenas que é algo dinâmico de onde novas estéticas e limites surgem.” (COLEMAN, 2019, p. 46). Dessa forma, entendemos que as produções realizadas por profissionais negros, principalmente produções de gênero, buscam apresentar uma nova relação de representação dessa população, indo além dos estereótipos, ou até mesmo usando-os para subverter seu sentido original.

O esteriótipo funciona como uma estratégia que desenvolve uma lógica oposicional entre negros e brancos (MOREIRA, 2019), facilitando a construção de uma subjetividade hegemônica, no caso a do homem branco, contra todos os que não são



iguais. Os estereótipos marcam a posição que negros ocupam em obras audiovisuais criadas a partir do olhar do homem branco. João Carlos Rodrigues em seu livro *O negro brasileiro e o cinema* (2011) aponta que existe 13 tipos comuns de estereótipos usados nas produções audiovisuais brasileiras, cada uma representando uma categoria de imaginário social sobre essa população. Entre elas podemos destacar os pretos velhos, as mães pretas, o favelado e a mulata boazuda, estereótipos que se mostram presentes de forma crítica no episódio a ser analisado.

A pesquisadora estadunidense Patricia Hill Collins estabelece que, na verdade, os estereótipos surgem a partir de uma matriz que a autora intitula de imagens de controle. O que a autora chama de imagens de controle pode ser entendido como estratégias de manipulação da população negra pós-abolição, sendo ainda mais específico, estratégias de controle do corpo da mulher negra, dificultando a sua emancipação e luta por liberdade. “Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS, 2019, p.136).

Com a ideia de diferença entre uma coisa e outra, ou seja, preto/branco, masculino/feminino, razão/emoção, as imagens de controle servem como sustentação dessa diferenciação excluindo as mulheres negras de outras possibilidades de definição, aprisionando-as em conceitos já estabelecidos previamente por uma sociedade supremacista branca e patriarcal, onde existe a necessidade de manter essa parte da população não reconhecidas como cidadãs plenas de direitos.

A partir dessas definições a autora traça algumas categorias, entre elas a *mommy* que seria a imagem de controle de onde todas as outras nascem. Essa imagem pode se relacionar ao que a pesquisadora brasileira Lélia Gonzalez (2020) entende como a mãe preta, mulher negra sem definição de sua sexualidade que serve para cuidar dos serviços domésticos e da família branca. Essas categorias de análise se relacionam a um dos principais estereótipos difundidos pelo audiovisual, que no Brasil tem sua imagem definidora na personagem do *Sítio do pica-pau-amarelo* Tia Anastácia e nos Estados Unidos na Mommy do filme *E o vento Levou*.

bell hooks chama atenção para a maneira como o olhar branco coloniza o imaginário social da população negra através de obras audiovisuais, para combater isso



ela cria o conceito de olhar opositor (2019). O olhar opositor demarca a importância do olhar para a população negra, justamente por ser proibida de olhar durante o período escravocrata, se estabelece uma relação onde o olhar do negro adquire uma relevância política. Aplicada essa relação ao audiovisual e cruzando com a percepção da mulher negra, parcela da população mais sub-representada nessas produções, bell hooks chama de opositor esse olhar que modifica a realidade, a partir de sua inserção na realidade social das obras.

A autora cria o conceito com base em textos de teóricas feministas que entendem as produções audiovisuais como um reforço do olhar masculino, desprezando a subjetividade feminina. Porém, o “male-gaze” que despreza a mulher branca, também não encontra relação com a vivência da população negra, principalmente da mulher, que se vê também preterida no resgate do olhar elaborado pelas mulheres brancas. hooks então entende que o olhar da mulher negra para essas produções estabelece uma força de rejeição a essa representação que exclui sua subjetividade, criando então uma relação onde essa mulher seja capaz de ao criar suas obras audiovisuais, estabelecer sua subjetividade, o seu olhar, sua vivência, como centralidade para elucubrações sobre o mundo social em que habita.

É possível ampliar essa relação para toda a população negra, com algumas ressalvas, mas observamos nas equipes criativas onde profissionais negros atuam como roteiristas e diretores de núcleo, que o conceito de olhar opositor se estabelece claramente através das construções narrativas e encenações. Compreendemos então que ao criar uma série como *Histórias impossíveis*, em especial o episódio *Levante*, as autoras, mulheres negras, direcionam o seu olhar opositor para a criação de uma narrativa onde as mulheres negras conseguem recuperar a sua ação política. Funcionando também como uma espécie de denúncia para a situação social enfrentada por esse grupo social. No próximo tópico analisaremos o episódio *Levante* em suas dimensões narrativas.

Histórias impossíveis: Levante e a reivindicação das personagens negras através do horror.



A Rede Globo, assim como várias empresas de comunicação nos últimos anos tem promovido esforços de aproximação com temáticas raciais. Em seu principal produto, as telenovelas, é possível observar a inserção de personagens negros em situações e desenvolvimentos que evidenciam suas características raciais de modo a não reproduzir traços estereotipados. Isso acontece não apenas em frente às câmeras, é possível observar a contratação de profissionais negros que ocupam diversas funções, como roteiristas, autores, diretores, entre outros. O próprio especial “Falas”, exibido desde 2020, ilustra essa tentativa de aproximação.

O mercado de trabalho para pessoas negras em geral é marcado por uma forte exclusão. Para mulheres negras essa situação é ainda pior, como afirmam as pesquisadoras Lélia Gonzalez (2020) e Patrícia Hill Collins (2019). Essa exclusão é evidente em diversas áreas, mas no mercado audiovisual é bastante expressivo, basta analisar os dados da ANCINE sobre os profissionais do mercado audiovisual citado no primeiro tópico deste artigo.

Fazendo uma análise sobre os dados na televisão brasileira, principalmente na emissora Rede Globo, o número de profissionais negros atuando como autores roteiristas é mínimo. Profissionais negros atuantes como colaboradores, apesar de maior em relação à autoria titular, ainda é ínfimo comparado a produções escritas por profissionais brancos. Atualmente é possível encontrar roteiristas negros em todas as telenovelas da emissora, e em 2023 “Amor perfeito” telenovela das 18h, apresentava o primeiro autor-titular negro, Elísio Lopes Jr.

O ano de 2023 marcou também a estreia de Histórias impossíveis na grade de programação, série escrita e criada por mulheres negras. Renata Martins, uma das autoras, começou sua carreira no cinema independente lançando curtas-metragens inseridos na ideologia do Cinema Negro. Na Rede Globo a roteirista começou sua carreira como colaboradora da telenovela juvenil Malhação - viva a diferença, temporada que apresentava cinco protagonistas, entre elas Ellen uma jovem negra.

O acúmulo de capital simbólico conferido a autora lhe possibilitou apresentar a direção da emissora a proposta da série que veiculada às necessidades da empresa em relação à representação de pessoas negras e indígenas, atitude impulsionada pela gestão da emissora, aprovou a proposta. Essa relação da emissora em incentivar obras



representativas, faz parte do seu discurso de inclusão, que corroboram com os dados apresentados no relatório ESG. “Trabalhamos para ter cada vez mais pluralidade em nossos processos de criação. De forma crescente, temos trabalhado com equipes diversas desde o início da elaboração de um novo produto até o final dessa jornada nas nossas telas.” (RELATÓRIO ESG, 2023).

Levante, episódio escolhido para análise, exemplifica então a relação da mulher negra no mercado de trabalho, ilustra especificamente a mulher negra roteirista no mercado de trabalho audiovisual dominado por homens brancos. Situação que remete a carreira das roteiristas criadoras da série. Podemos então associar a personagem Janaína (interpretada por Grace Passô) como um alter ego das autoras (entre elas a própria Passô).

Janaína é uma roteirista contratada para um novo trabalho, o cenário é comum em narrativas escravocrata, uma casa colonial onde seus colegas roteiristas brancos escrevem uma história sobre a empregada doméstica do chefe responsável pela contratação. No primeiro dia de trabalho ela é confrontada com a motivação para seu contrato, ter uma pessoa negra na equipe com a intenção da obra não sofrer nenhum tipo de retaliação. Sendo a única negra em uma equipe formada por três homens e uma mulher branca, a situação de Janaína logo começa a ficar estranha.

Inicialmente é apresentado sua situação através dos incômodos provocados por ser a única profissional negra naquela sala onde suas ideias não pareciam ter nenhum valor. Situação que se assemelha às rotinas de trabalho de pessoas negras nas mesmas condições, elemento que transforma a narrativa em uma sátira ao mercado audiovisual brasileiro. Mas, além disso, a roteirista ainda é confrontada com outras situações fora do comum, todos os empregados da fazenda são negros e tratados pejorativamente por todos os roteiristas que estão ali.

Fora do trabalho, Janaína percebe que os empregados agem estranhamente a presença de todos, aos poucos ela percebe que eles estão duplicados, além de trabalharem ininterruptamente. Os elementos de horror se prolongam na narrativa a partir desse momento, porém o que a história explora, além das situações bizarras, é a estranheza daquelas relações de trabalho. O horror então está sendo explorado a partir dos dois vieses, deixando bem claro que mesmo Janaína ocupando uma posição

privilegiada, uma roteirista contratada em uma série de televisão, ela continua com a mesma importância, diga-se de passagem, nenhuma igual aos empregados domésticos da fazenda.

Figuras 1 e 2: Janaína na sala de roteiro e Janaína com seus colegas.



Fonte: Reprodução Globoplay

O horror na trama ainda se aprofunda revelando mais noções que esclarecem as relações sociais, assim como explora as condições de representação negra no audiovisual. Janaína, percebendo haver algo estranho naquele lugar, começa a prestar mais atenção ao seu redor, em uma cena a outra roteirista mulher da equipe conversa sobre a união entre mulheres, ignorando completamente o fator racial entre elas. Nesta cena fica em evidência as questões envolvendo os conceitos de interseccionalidade, evidenciando as diferentes formas de opressão que acometem as duas mulheres. Além disso, podemos voltar aos dados apurados pela ANCINE, onde é possível evidenciar um maior número de mulheres brancas nos cargos principais dos filmes comerciais, espaço que não é compartilhada com as mulheres negras.

No dia seguinte todos acordam para mais um dia de trabalho, mas o chefe dos roteiristas não está presente, a segunda mulher então assume imediatamente suas funções, quebrando o acordo que havia feito com Janaína na noite anterior onde evidenciou o “girl power” das duas únicas mulheres. A situação ilustra de forma prática como os objetivos podem ser difusos em relação à categoria mulher, quando colocado em evidência as posições sociais da mulher branca em confronto com a mulher negra.

Os incidentes que levam a narrativa ao gênero de horror aumentam a medida que mais coisas estranhas acontecem. Descobrimos então que todos os empregados da fazenda possuem duplos que fazem seus serviços, além disso, eles estão em meio a um

plano de dominação, pois, na verdade, eles são os estereótipos criados por autores brancos e sua vingança e colocar fogo na fazenda.

Quando o plano enfim é colocado em prática, Janaína consegue se salvar, enquanto todas as personagens negras celebram a liberdade recém-conquistada. Percebemos que elas estão trajadas como os estereótipos apresentados por Rodrigues (2011) e ao redor da grande fogueira provocada pela queima da casa grande todos dançam e celebram. Janaína após salvar seu computador foge das chamas correndo em direção à tela, que em uma mudança de plano revela a quebra da diegese, assistimos então à equipe de série, em sua maioria formada por negros, recebendo a personagem que abraça a todos.

Figuras 3: Janaína se salva.



Figura 4: Os estereótipos dançam.



Fonte: Reprodução Globoplay.

Figura 5: A quebra na diegese.



Fonte: Reprodução Globoplay.

Esse final revela a intenção das autoras em apresentar de forma fantasiosa o momento em que profissionais negros do audiovisual buscam vivenciar, a quebra dos



estereótipos e a liberdade para criação de novas narrativas, com novas possibilidades de imaginários sociais para a população negra. Além disso, Janaína, interpretada por uma das criadoras da série, se salva das chamadas, salvando também seu computador, que representa a habilidade e possibilidade de criar novas narrativas para além dos estereótipos comumente apresentados. Nessa cena final os elementos da realidade extradiegética se misturam à diegese, que através do uso do horror consegue extrapolar a dinâmica da realidade.

Observamos que o episódio Levante, assim como os outros da série, cria uma nova estrutura de possibilidade narrativa envolvendo o gênero horror, ao intercambiar elementos de nossa cultura local com características específicas da relação da população negra através da representação audiovisual. A narrativa amplia os fatores considerados apavorantes deslocando o lugar do monstro para aspectos que a população negra associa historicamente a um apagamento cultural, transformando então os estereótipos - ou seja, a visão do colonizador branco-, em uma espécie de monstro.

O gênero horror esteve por muito tempo atrelado ao folclórico e associado a lendas e mitos, como histórias contadas por populações locais articulando os medos e receios de determinadas regiões. Começa então a ser explorado pelas artes como um contraponto ao discurso iluminista que pregava a razão, iniciando principalmente na literatura gótica. Neste período surgem as principais definições do horror, como os castelos assustadores, os fantasmas e vampiros aristocráticos. O cinema, principalmente nas décadas de 1930 e 1940 na Universal Studios usa dos elementos do horror definindo então o imaginário social audiovisual desses elementos (GARCIA, 2023).

Ao utilizar esse gênero atrelado a uma nova dinâmica de representação e de construção imagética, Histórias impossíveis cria uma narrativa onde a possibilidade de explorar as dinâmicas sociais ganham novas camadas. Sobre isso Coleman diz que

A participação dos negros nos filmes [de terror] sempre foi e sempre irá além da comercialização cultural; ao contrário (...) o envolvimento dos negros no gênero configura um interessante estudo a respeito de ideias sociais e valores culturais, reinserção nas - ou resistência contra as-, ideologias dominantes e negociações de representatividade, por exemplo, exibir corpos e cultura negras, com algum realismo ou na forma de espetáculo. (COLEMAN, 2019, p.323)



Isso nos revela como a escolha temática associada ao momento histórico vivido, nos possibilita a expansão do imaginário social em relação à população negra, representado aqui pela série televisiva de horror História impossíveis.

Referências

- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Ed. Senac, 2019.
- 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
- COLLINS, Patricia Hills. **Pensamento feminista negro**: Conhecimento, consciência, e a política do empoderamento. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noire**: a representação negra no cinema de terror. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.
- FARIAS GOMES, A. Ângela, & RAMOS, V. A. (2023). Tem negras nessa novela? A representação da mulher negra em Lado a lado. **Revista TOMO**, 42, e18803. <https://doi.org/10.21669/tomo.v42i.18803>
- GARCIA, Yuri. Mantendo As Boas Maneiras: colonialismo e racismo estrutural no cinema de horror brasileiro. **Rebeca**, v. 12, p. 1-28, 2023.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Elefante: Rio de Janeiro, 2019.
- LAZO, Norma. **El horror en el cine y en la literatura**. Barcelona: Paidós, 2007.
- MALTA, Renata; OLIVEIRA, Laila. Construção de Raça e Gênero nas Personagens de Taís Araújo. **ECCOM - Educação, Cultura e Comunicação**, v. 11, 2020, p. 165-178.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Pólen, 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.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Pallas: São Paulo, 2011.
- SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Revista Contracampo**, nº25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags:43-60.

ENCRUZAS DO CINEMA EXPERIMENTAL EM BRASÍLIA: OS DIÁLOGOS ENTRE A PES- QUISA, OS SABERES DO TERRITÓRIO E O FAZER CINEMATOGRAFICO

CROSSROADS OF EXPERIMENTAL CINEMA IN BRASÍLIA: DIALOGUES
BETWEEN RESEARCH, TERRITORY KNOWLEDGE AND CINEMATOGRAPHIC MAKING

Gabriela Pereira de Freitas
(UnB)



ENCRUZAS DO CINEMA EXPERIMENTAL EM BRASÍLIA: OS DIÁLOGOS ENTRE A PESQUISA, OS SABERES DO TERRITÓRIO E O FAZER CINEMATOGRAFICO¹

**CROSSROADS OF EXPERIMENTAL CINEMA IN BRASÍLIA: DIALOGUES BETWEEN
RESEARCH, TERRITORY KNOWLEDGE AND CINEMATOGRAPHIC MAKING**

Gabriela Pereira de Freitas (UnB)²

Resumo

Concepção e realização do filme experimental *Encruza Braziliensis* (2023). O filme parte da fotografia *Marco Zero* (Mário Fontenelle) que mostra dois eixos de terra em meio a um descampado, onde um dia seria o centro de Brasília. O projeto urbanístico de Lúcio Costa previu uma cidade em forma de cruz, como diz Vinícius de Moraes na peça escrita com Tom Jobim para sua inauguração, *Sinfonia da Alvorada*, que abre o filme. Há, desde sua concepção, uma proposta colonial, segregacionista e eugenista, que marca a cidade até hoje. O filme se embasa nas discussões realizadas no GECAE (Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética) do PPGCOM/UnB, em torno da estética decolonial (Mignolo e Gómez), problematizando o formato da cruz — símbolo cristão utilizado para justificar os massacres coloniais. Na vídeo-performance busca-se, em diálogo híbrido com a fotografia, a instalação e a poesia, reencantar essa cruz na relação com o cerrado e suas exuberantes nascentes d'água e vegetação, transformando a cruz em *encruza*, revisitando valores, saberes e imaginários que aqui existiam antes do homem “tomar posse” do território. O filme foi feito em parceria com uma produtora local e procura elaborar os afetos e ancestralidades que compõem esta terra, transformando-a em lugar de troca. O “marco zero” da cidade abriga hoje a rodoviária, lugar simbólico por onde passam milhares de pessoas cotidianamente, filhos dos que vieram construí-la, mas não tiveram o direito de habitá-la em seu centro.

Palavras-chave: Cinema Experimental, Estética Decolonial, Brasília, Território, *Encruza Braziliensis*

Abstract

Conception and production of the experimental film *Encruza Braziliensis* (2023). The film begins with the photograph *Marco Zero* (Zero Milestone) by Mário Fontenelle, which shows two dirt paths in the middle of an open field, where the center of Brasília would later be. The urban project by Lúcio Costa envisioned a city in the shape of a cross, as stated by Vinícius de Moraes in the piece written with Tom Jobim for its inauguration, *Sinfonia da Alvorada*, which opens the film. Since its conception, there has been a colonial, segregational, and eugenic proposal embedded in the city's design, which still marks Brasília today. The film is based on discussions held at GECAE (Group for the Study of Space, Body, Art, and Aesthetics) of PPGCOM/UnB, around decolonial aesthetics (Mignolo and Gómez), questioning the cross-shaped form — a Christian symbol used to justify colonial massacres. In this video-performance, the goal is to re-enchant this cross in its relationship with the Brazilian *cerrado* (tropical savanna) and its lush water springs and vegetation, transforming the cross into *encruza* (a crossroads or spiritual intersection), revisiting values, knowledge, and imaginaries that existed here before humans “took possession” of the land. The film was created in partnership with a local production company and seeks to explore the affections and ancestries that make up this land, transforming it into a space for exchange. The “zero milestone” of the city today houses the bus station, a symbolic place through which thousands of people pass daily—descendants of those who came to build the city but were never granted the right to live in its center.

¹ Trabalho apresentado no X COCAAL, realizado de 5 a 8 de novembro de 2024, como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Reconfigurações e experimentações no Cinema Brasileiro - parte 2

² Gabriela Freitas é professora associada e pesquisadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma Universidade. Poeta, experimentadora visual, coordena o grupo de pesquisa GECAE cadastrado no CNPq.



Keywords: Experimental Cinema, Decolonial Aesthetics, Brasília, Territory, Encruza Braziliensis

1.Introdução: a pesquisa acadêmica

Este artigo pretende discorrer sobre o processo de concepção e filmagem da vídeo-performance *Encruza Braziliensis* (5'54'') (2023) articulando as relações entre pesquisa acadêmica, saberes próprios do território e o fazer cinematográfico experimental. As inquietações que desencadearam na realização do filme partiram dos diálogos relacionados à estética decolonial no âmbito do Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética (GECAE), cadastrado no CNPq que coordeno no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Os principais autores discutidos inicialmente sobre o tema são Walter D. Mignolo e Pedro Pablo Kuczynski.

Para os autores, uma abordagem decolonial da estética propõe uma espécie de geopolítica do sentir buscando formas mais comuns de vida (Mignolo, Gómez, 2012, p.40). Para tanto, há necessidade de desconstruir uma concepção de vida que provém de uma forma dicotômica, europeia e, principalmente, colonialista. Tal visão foi necessária para a instauração mesma do processo colonial de modo a justificar atrocidades implementadas a outros povos a partir de um entendimento que segrega ao invés de unir: *nós x eles; cristãos x pagãos; iluminados x obscurantistas; desenvolvidos x primitivos*, e assim por diante. Tal cosmovisão se difere drasticamente da concepção amefricana³, como propõe Lélia González, em que os contrários não se opõem, mas se complementam, tornando possível dialogar com as diferenças ao invés de rechaçá-las. A própria noção de “verdade” num contexto decolonial, conforme acreditam Mignolo e Gómez, deve ser colocada em suspensão, ao afastar uma visão universal e totalizante, impactando em novas formações éticas, estéticas e até mesmo epistemológicas (2012, p.42).

Para os autores, a estética europeia deu grande importância ao olho, ou seja, uma primazia da visão que pode ser percebida no uso de palavras como “perspectiva”, “visão de mundo”, “cosmovisão”, entre outras. Dessa forma, a imagem é tida como representação, reforçando a noção platônica do ideal ou do essencial que reforçam o pensamento dicotômico. Não por acaso, Foucault recorre à figura do panóptico para entender uma sociedade que depositou na observação e, conseqüentemente, na vigilância, sua forma de se organizar por

³ O conceito de amefricanidade proposto por Lélia González refere-se à resistência mulheres e homens negros na diáspora e de mulheres e homens indígenas contra a dominação colonial que “floresceu e se estruturou no decorrer dos séculos que marcaram a nossa presença no continente”. (GONZÁLEZ, 1988, p. 76)



meio de mecanismos de controle. Os dispositivos visuais de vigilância também acabam por estabelecer critérios de diferenciação, punição e hierarquização dos corpos, contribuindo para um regime em que o biopoder⁴ atua como moderador, atribuindo privilégios a determinados sujeitos em detrimento de outros em função de sua raça, classe e gênero.

Torna-se necessário descolonizar os saberes sobre os sentidos que ficaram adormecidos diante da necessidade de domesticação dos corpos para induzir tal sistema de controle. O entorpecimento dos demais sentidos para além da visão seguiram normas de processos culturais coloniais, calcados em valores patriarcais e religiosos cristãos com vista à domesticação dos corpos originalmente livres, que ignoram sua própria potência. Uma estética decolonial — e consequentemente uma ética e uma política decoloniais — estabelecem novas epistemologias que procuram liberar o pensamento das regras e princípios disciplinares. Configura-se, pois o primeiro pilar conceitual e epistemológico que marca a realização do filme *Encruza Braziliensis* a partir da pesquisa acadêmica acerca da estética decolonial: resgatar a potência do corpo. Tal objetivo levou ao diálogo com a linguagem da performance, tão importante para pensar a expressão do corpo nas artes e no audiovisual contemporâneos.

2. Os saberes do território

A partir da noção proposta por Mignolo e Gómez de que uma estética decolonial implica também em novas epistemologias, nos voltamos aos saberes decoloniais sobre o corpo e a performance. No livro “Performances do Tempo Espiral. Poéticas do corpo-tela”, Leda Maria Martins nos fala sobre a relação do corpo, da dança e da oralidade como potências para a geração e transmissão de conhecimento entre os povos africanos: “do corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, corpora de conhecimento” (MARTINS, 2021, p.38).

A autora também ressalta a relação dos saberes não apenas com o corpo, mas da vivência desse corpo no território. Assim, nos saberes do território encontramos o segundo

⁴ Biopoder é uma forma de governar a vida baseada no controle dos corpos dos indivíduos por meio do controle e da disciplina que constituem uma biopolítica, presente no governo das populações em geral. Há uma gestão da vida: “Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação. A morte é o limite, o momento que lhe escapa. Ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais privado” (FOUCAULT, 2012, p. 151).



pilar que sustenta o filme *Encruza Braziliensis*. A proposta da vídeo-performance parte de uma inquietação com a fotografia *Marco Zero* (1957), de Mário Fontenelle. Na imagem vemos dois eixos de terra traçados em meio a um descampado, onde seria exatamente o centro da cidade de Brasília, ainda por construir. Uma imagem potente que nos remete a um devir-Brasília que tem seu discurso construído com bases nos moldes arquitetônicos modernistas: ruas largas, espaços amplos e escala monumental, não humana. A utopia de Brasília representa a eterna vontade de um país que se quer desenvolvido e livre de suas mazelas, como se fosse possível extirpar uma ferida colonial de séculos que provoca profundas marcas em nossa estrutura social. O projeto urbanístico de Lúcio Costa planeja uma cidade em forma de avião, ou, como recita Vinícius de Moraes na peça composta junto com Tom Jobim para a inauguração de Brasília, *Sinfonia da Alvorada*, e que abre o vídeo: “Nascida de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse. Dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”.

A imagem de eixos que se cruzam funda, portanto, um imaginário da cidade. No entanto, há, desde o início de sua construção, uma proposta que procura manter os princípios coloniais, segregacionistas e eugenistas que tanto marcam nossa sociedade até hoje. Uma cidade pensada para a escala dos prédios monumentais do governo, com praças isoladas da vida cotidiana, fáceis de serem fechadas e controladas, espaços amplos que dificultam o deslocamento a pé, construída sobre o desmatamento do cerrado e sobre um território quilombola. Após sua construção, houve ainda a expulsão daqueles que a ergueram para assentamentos mal urbanizados distantes 35 km - 40 km do centro, pois não teriam direito de habitar a cidade que fizeram nascer com as próprias mãos.

O quilombo Mesquita hoje em dia está restrito a uma pequena porção de terra próximo à Cidade Ocidental, já em Goiás, mas, segundo pesquisa realizada por Manoel Barbosa Neres, o território chegou a ocupar uma área que ia desde a cidade de Brasília (DF) até a cidade de Luziânia, também em Goiás. No livro “Quilombo Mesquita - História, Cultura e Resistência”, Neres conta sobre como o quilombo surgiu a partir do abandono de terras de uma fazenda de portugueses voltada para a extração do ouro em Luziânia durante o século XVIII. Com o final do ciclo da mineração, a fazenda foi abandonada pela família Mesquita e suas terras foram doadas a três mulheres escravizadas. O processo de ocupação das terras pelos quilombolas, segundo o autor, se deu de forma mais expressiva a partir da promulgação da Lei Áurea em



1888: “As terras ocupadas pelos alforriados eram de aspectos mais ou menos comuns, praticamente não havia cercas e o gado pastava nas vias largas de uso coletivo” (NERES, 2016, p. 54).

Nesse sentido, tendo em consideração que Brasília não se constituía como um território *tabula rasa*, sem história prévia, como as narrativas da epopeia de sua construção fazem parecer, problematizo a associação do formato urbanístico da cidade à imagem da cruz, que se impõe como símbolo cristão, tão utilizado para justificar os massacres coloniais durante séculos de opressão do povo africano e indígena — habitantes originários dessa região e de todo o país. A proposta da performance, portanto, é reencantar essa cruz por meio da relação com saberes ancestrais africanos originários dessas terras e sua relação com a natureza, ou seja, com o cerrado e suas exuberantes fontes e nascentes d’água e vegetação tão peculiar. O objetivo é transformar a cruz em *encruza*, numa perspectiva decolonial de reapropriação de valores, saberes e imaginários que aqui existiam bem antes do homem “tomar posse” deste território. Para Luiz Rufino, os saberes africanos trazem grande sabedoria quando se trata de compreender o que ele propõe como uma “Pedagogia da Encruzilhada”, sendo a *encruza* o lugar das possibilidades, ou do devir de uma perspectiva decolonial:

Ressaltar os vínculos entre o axé e Exu é fundamental para a credibilização da encruzilhada como disponibilização conceitual que aponta outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos. Assim, a educação, como um fenômeno atado entre essas três dimensões, emerge como uma problemática não somente humana, mas também como uma questão inscrita nos termos do axé. Isso se dá uma vez que – enquanto experiência – a mesma só é possível a partir da mobilização das energias vitais encarnadas nos seres e nas suas respectivas práticas.

[...]

A relação Exu e axé nos lança como perspectiva um campo de possibilidades pautadas nas dimensões do encanto e desencanto. Esses dois termos são fundamentais, pois rasuram a oposição vida e morte. Tomando como base os fundamentos de Exu e axé, a vida pode se tornar morte, e a morte vir a ser vida. Essas noções, que em uma leitura ocidentalizante aparecem em oposição, lançadas na encruzilhada, tendem a transgredir os limites impostos. Isso se dá, pois, onde opera o encanto, opera o movimento contínuo e inacabado da vida. (RUFINO, 2019)

Busca-se, com a vídeo-performance, elaborar os afetos e a ancestralidade que compõe esta terra e transformar esse espaço em lugar de troca. Além disso, o “marco zero” da cidade, abriga hoje a rodoviária de Brasília, lugar simbólico da cidade por onde passam milhares de



peessoas cotidianamente, filhos daqueles que não puderam habitar o centro da cidade, ou seja, seus reais pioneiros. É na rodoviária que se situam vários serviços públicos, postos de saúde, dentre outros, pois este é o único lugar por onde um trabalhador que passa entre duas e quatro horas em deslocamento consegue transitar, fora seu próprio local de trabalho, numa rotina desigual e opressora. O marco zero, a rodoviária são o ponto de encontro da multiplicidade e da diversidade, a ruptura que cria a fenda no projeto modernista da cidade e introduz aquele que sempre fora indesejado no centro da capital.

3. O fazer cinematográfico

O filme foi feito em parceria com uma produtora local (ARA Filmes) e procura elaborar os afetos e ancestralidades que compõem esta terra, transformando-a em lugar de troca. Se constitui como uma vídeo-performance, pois foi nessa linguagem que encontramos a possibilidade de exercer a experimentação em diálogo com outras linguagens, a saber: a fotografia, a poesia, a instalação e a própria linguagem audiovisual. Dessa forma, à inquietação inicial surgida pela fotografia do *Marco Zero* de Mário Fontenelle, outras camadas de linguagem foram se aderindo. Em primeiro lugar foram pensadas instalações fotográficas realizadas em diferentes cidades. As instalações consistiam em levar para outra cidade um banner com a foto do “Marco Zero”. O banner deveria ser posicionado sobre um chão característico da cidade e ali seria recriado um ritual de reencantamento da cruz em encruzilhada, transformando aquele pedaço de chão de outra cidade no meu lugar de reconhecimento: a *encruza braziliensis*.

Para tanto, levava sempre um punhado da terra vermelha do planalto central comigo e fazia uma oferenda dessa terra sobre a imagem. Já foram realizadas instalações em Ouro Preto, Paraty, Rio de Janeiro, Pirenópolis e em Havana, onde, por restrições alfandegárias, tive que levar flores secas do cerrado e não a terra. A intenção inicial era criar uma *topologia imaginária*⁵, conceito que serviu para repensar as possibilidades de reencantamento do do território. As fotografias realizadas a partir dessas instalações suscitou a escrita de um poema,

⁵ Sobre o conceito de topologia imaginária: “Os espaços híbridos entre real e imaginário, como vimos, se embasam fortemente sobre a dimensão da experiência corporal e, diante disso, tornam mais evidente a apropriação do espaço pelo sujeito, que não apenas passa por ele, mas vivencia-o; habita-o. Essa dinâmica pode ser melhor compreendida pelos estados de devaneio. [...] Nesse sentido, falamos de uma distensão da consciência, que permite criar e habitar uma topologia imaginária percebida mas, muitas vezes, não visível”. (FREITAS, 2018, p.126)



que é recitado no vídeo. Tinha aí material necessário para pensar o roteiro da vídeo-performance.

*No início, aqui não havia viv'alma.
O som do planalto central fazia ecoar
o movimento das folhas dos buritis.
A textura dos arbustos de casca grossa
contrastavam com as flores frágeis
e exuberantes, que se destacavam
como adorno sobre a pele do mato seco.
As solidões que habitariam este lugar
jamais preencheriam o infinito desse céu
inclemente.
A terra vermelha já dava o vislumbre da cor
do sacrifício de seus reais pioneiros.
O rubro telúrico se perpetuaria nas gerações porvir.
Filhos do cerrado, do berço das águas
e de nascentes que alimentam um país inteiro.
Território onde se cruzam tantas possibilidades
de um futuro sempre em espera.
— Eterna utopia em construção.*

(poema de Gabriela Freitas)

Em seguida, a escolha da trilha sonora foi de grande importância. São usados trechos da *Sinfonia da Alvorada*, citada acima, criada por Tom Jobim e Vinícius de Moraes para a inauguração de Brasília, como também da música *Sertão* do musicista Ivan Vilela, na versão em piano tocada por Benjamin Taubikin. Lembrando que o cerrado é a porta de entrada do sertão, aquele que encontramos nos livros de Guimarães Rosa, povoado de buritis, a palmeira astro das veredas do cerrado. Para o momento final, quando a encruzilhada já se fez e ganha toda sua potência de lugar de trocas bem no centro da cidade, é escolhida uma música de um grupo de Brasília, *Seu Estrelo*, que surgiu com objetivo criar um folclore imaginário sobre essa região (e no ano de 2024 ganhou, inclusive, o *status* de patrimônio imaterial da cidade). A música escolhida é *Oração a Seu Estrelo*, que faz parte do último disco lançado pelo grupo, intitulado *Exu Monumental* (2021), em referência a *Exu*, orixá das religiões de matriz africana e rei das encruzilhadas e ao Eixo Monumental, uma das vias que formam nossa encruzilhada fundadora e onde se encontram os prédios governamentais do país.



4. Considerações Finais

Foi apresentado aqui o processo de elaboração e realização da vídeo-performance *Encruza Braziliensis* (5'54'') (2023) que surgiu do diálogo entre pesquisa acadêmica, saberes do território e o fazer cinematográfico. Aponto algumas dificuldades em trabalhar com o cinema experimental. A começar pela própria compreensão do seu conceito, que por si só é bastante contraditório e transita entre as perspectivas do cinema abstrato dos anos 1920, do cinema *underground* americano, do cinema marginal brasileiro, do cinema expandido (YOUNGBLOOD, 1970), cinema de artista (PARENTE, 2008), Transcinema (MACIEL, 2009), videoarte, entre outros. Cada uma dessas designações tem características específicas mas também dialogam bastante entre si borrando as fronteiras da linguagem cinematográfica na relação com as artes, de modo geral.

Como aponta Ballarín (2008), o conceito de “experimental” é feito por exclusão, ou seja, pelo que tem de não típico, ao não se enquadrar como documentário nem como ficção. No caso de *Encruza Braziliensis*, houve uma grande dificuldade de circulação do material em festivais de cinema. Os festivais mais receptivos foram os específicos de cinema experimental ou ainda ligados a Universidades, em que se aceita uma maior experimentação conceitual. Houve ainda um festival de cinema ambiental que recebeu bem a proposta por sua ligação com o bioma do cerrado. Eis os festivais para os quais a vídeo-performance foi selecionada: 1) 3a Mostra [em]Curtas (UFU - Universidade Federal de Uberlândia); 2) IX Festival Internacional de Cinema do Caeté, 3) 3a Mostra Audiovisual Experimental NAVE (Centro Audiovisual de São Bernardo do Campo); 4) 6º Festival e Mostra de Audiovisual do NUPEPA/Margens (USP - São Paulo); 5) 5a IEFF (International Environment Film Festival Massa Wassay (Marrocos); 6) 12o FEFILM, (Kosovo); 7) 16º Il Corto.it Festa Internazionale Di Roma (Itália); 8) Max Sir International Film Festival 2024 (Ucrânia); 9) Kuala Lumpur International Film Academy Awards 2024 (Malásia).

Por fim, reforço a necessidade de expandirmos os debates e as potencialidades no campo do cinema experimental como o nicho audiovisual propício para lidar com objetos múltiplos que consigam abarcar a complexidade de uma estética decolonial e a relação entre várias linguagens, como foi o caso de *Encruza Braziliensis*, num diálogo entre a performance, a fotografia, a poesia, a instalação e o vídeo.



Referências

- BALLARÍN, Laura B. *Video en Latinoamérica: una Historia Crítica* (2008). Madrid: Brumaria, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*, 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012
- FREITAS, Gabriela P. *A estética em fluxo*. Experiência e devir entre artemídia e comunicação. Curitiba: Appris, 2018
- GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun, 1988.
- MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo (Eds.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- NERES, Manoel Barbosa. *Quilombo Mesquita - História, Cultura e Resistência*. Brasília: Gráfica Conquista, 2016.
- PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiésis*, v. 9, n. 12, p. 51-63, 2008.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas Exu como Educação. *Revista Exitus*, v. 9, n. 4, p. 262-289, 2019.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

X COCAAL

SABERES E EXISTÊNCIAS

Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa - Paraíba - Brasil

