



# **ANAIS DO VI Cocaal e II Cocaf**

Campos vadios, mitos minados



**Instituto de Arte e Comunicação Social - IACS  
Universidade Federal Fluminense - UFF**

**Anais do VI Cocaal e II Cocaf**  
03 a 06 de setembro de 2018

**COORDENAÇÃO GERAL**  
Eliany Salvatierra e Karla Holanda

**ORGANIZAÇÃO**  
Denise Tavares, Fabián Núñez, Maurício de Bragança,  
Marina Tedesco e Tunico Amancio

**IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina (2018: Niterói, RJ)**

Anais do IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina: campos vadios, mitos minados. Dias 03, 04, 05 e 06 de setembro de 2018, Niterói, RJ, Brasil. TAVARES, Denise (org). Niterói/RJ: UFF

ISBN: 978-85-94029-19-5

CDD: 302.23

Evento realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, da UFF/RJ; pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, da UFF/RJ; pelo Departamento de Cinema e Vídeo, da UFF/RJ; pela Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA), da UFF/RJ; e pelo Grupo de Estudos do Cinema Latino-Americano e Vanguardas (GECILAVA), da UNIFESP/SP.

1. Cinema; 2. Arte; 3. Cocaal; 4. Cocaf; 5. América Latina

# VI Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina:

## Campos vadios, mitos minados

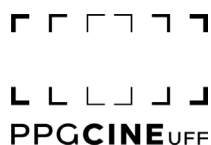
O VI Cocaal – Colóquio de Cinema e Arte da América Latina tem como finalidade partilhar as experiências de estudos e projetos da América Latina que, a partir do cinema, do audiovisual e da arte, investem no diálogo com outros campos do conhecimento, particularmente das ciências humanas. Dá, assim, prosseguimento à interdisciplinaridade promovida pelas cinco primeiras edições do evento, centrando suas discussões em seis grupos temáticos.

O VI Cocaal foi realizado em parceria com o II Cocaf – Colóquio Brasileiro de Cinema de Autoria Feminina -, que reúne pesquisas sobre realizadoras mulheres no audiovisual, com o intuito, entre outros aspectos, de rever a historiografia, que omitiu a presença dessas profissionais na história do cinema e do audiovisual.

### Período

03 a 06 de setembro de 2018

### Realização



DEPARTAMENTO DE  
cinema e vídeo



### Apoio



# SUMÁRIO

<i>Programação</i> .....	<b>5</b>
<i>Resumos</i>	
<i>Dia 04/09/2018</i> .....	<b>6</b>
<i>Dia 05/09/2018</i> .....	<b>13</b>
<i>Dia 06/09/2018</i> .....	<b>20</b>
<i>Trabalhos completos</i> .....	<b>26</b>

# PROGRAMAÇÃO

## ***DIA 03/09, SEGUNDA-FEIRA***

*Das 16h às 17h30* - Sala Interartes (IACS I): exibição de filmes de Lilian Solá Santiago

*Das 18h às 19h30* - Sala Interartes (IACS I): Solenidade de Abertura e Homenagem a Lilian Solá Santiago

## ***DIA 04/09, TERÇA-FEIRA***

*Das 9h às 12h30* – Prédios do Serviço Social (Bloco E) e Economia (Bloco F) no Campus do Gragoatá: GTs 1 a 6.

*Das 14h às 15h30* – Sala Interartes (IACS I): Mostra “Mulheres Indígenas” (com a presença das cineastas)

*Das 15h30 às 16h* – Hall Sala Interartes: Coffee Break

*Das 16h às 18h* – Sala Interartes (IACS I): Mesa “Mulheres e Cinema Indígena na América Latina” (Convidadas: Clarisse Alvarenga, Flor de María Alvarez Medrano e Sophia Pinheiro)

*Das 18h às 18h30* – Hall da Sala Interartes (IACS I): Lançamento de livros

## ***DIA 05/09, QUARTA-FEIRA***

*Das 9h às 12h30* – Prédios do Serviço Social (Bloco E) e Economia (Bloco F) no Campus do Gragoatá: GTs 1 a 6.

*Das 10h às 12h* – Sala Interartes (IACS I): Curso “Cinema de Mulheres Indígenas na Guatemala”, com a cineasta Flor de María A. Medrano.

*Das 14h às 15h30* – Sala Interartes (IACS I): Mostra “Cinemas Negras”, com curadoria de Rosa Miranda

*Das 15h30 às 16h* – Hall Sala Interartes: Coffee Break

*Das 16h às 18h* – Sala Interartes (IACS I): Mesa “O papel da curadoria na difusão de filmes de mulheres na América Latina”. (Convidadas: Janaína Oliveira e Natália Christofolletti Barrenha)

*Das 18h às 18h30* – Sala Interartes (IACS I): Sessão Especial Hilda Machado, com participação da pesquisadora e atriz Anna Karinne Ballalai.

## ***DIA 06/09, QUINTA-FEIRA***

*Das 9h às 12h30* – Prédios do Serviço Social (Bloco E) no Campus do Gragoatá: GTs 1 a 5.

*Das 10h às 12h* – Sala Interartes (IACS I): Curso “Cinema de Mulheres Indígenas na Guatemala”, com a cineasta Flor María A. Medrano.

*Das 14h às 15h30* – Sala Interartes (IACS I): Mostra “Pós-Pornografias latino-americanas e corporalidades femininas”, com curadoria de Érica Sarmet.

*Das 15h30 às 16h* – Hall Sala Interartes: Coffee Break

*Das 16h às 18h* – Sala Interartes (IACS I): Mesa “Silvia Oroz: melodrama na América Latina” (Convidados: Silvia Oroz; Yanet Aguilera e Tunico Amancio).

*Das 18h às 19h* – Homenagem a Tunico Amancio.

*A partir das 19h:* Confraternização

**DIA 04/09/2018**

**GT1 – Mulheres no Audiovisual - Sala 216 – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá.**

Coordenadoras: Karla Holanda (UFF), Marina Tedesco (UFF), Mariana Baltar (UFF)

*Das 9h às 10h30*

**Dolly Pussi e o Nuevo Cine Latinoamericano (Cristina Beskow - USP)**

**Resumo:** Dolly Pussi foi uma das cineastas participantes do Nuevo Cine Latinoamericano. Entre as décadas de 1960 e 1970, dirigiu quatro documentários, foi fotógrafa still em quatro curtas-metragens do projeto “Brasil Verdade”, integrou a organização do I Encontro de Cineastas Latino-americanos (1967, Viña del Mar, Chile) e tornou-se professora da Escola Documental de Santa Fé. Este trabalho tem por objetivo realizar interseccções entre a trajetória de Dolly Pussi e a história do Nuevo Cine Latinoamericano.

**“La revolución de Sara. Transición cubana al socialismo en el cine de Sara Gómez (1960 – 1974)” (Judith Silva Cruzatt - PUC/Chile)**

**Resumo:** Sara Gómez Yera nasceu em Guanabacoa (uma província do interior leste de Havana) em 7 de novembro de 1942. Depois de completar o ensino secundário no distrito popular e histórico de Key West (agora parte de La Havana Vieja), fez bacharelado em artes. Sob a influência de suas tias, com quem foi criada, junto com sua mãe, ela estudou piano por seis anos. (...) Antes de cumprir a maioridade, entrou para o exército JJCC e, depois de fazer o seu ano de serviço rural – obrigatória para todos aqueles que concluíram os seus estudos superiores –, ingressou em 1961 como trabalhadora no Instituto Cubano de Arte e Indústria ICAIC Cinematográfico (...). Neste ambiente, encontrou as principais figuras de políticas culturais na primeira década da Revolução, encontrando terreno fértil para ideias inovadoras. Dentro destas ideias que incluía colocar em exibição temática quanto ao sexo, o racismo, as contradições e as tarefas políticas e sociais que envolveram a transição para o socialismo, um processo que em seus filmes sempre opera com, nunca como um borrão, e novamente na cultura do seu país. Sara morreu no começo de Havana em 2 de junho de 1974 (...). Ela deixou (...) um legado de filmes que, a julgamento pessoal, não foram analisados com a devida atenção e perspectiva que sua obra requer.

**Mulheres de Callywood. Realizadoras e personagens femininas no cinema do Grupo de Cali, na Colômbia (Lúcia Ramos Monteiro – USP)**

**Resumo:** Esta proposta pretende examinar a produção cinematográfica do Grupo de Cali, concentrando-se no lugar das mulheres. Nos estudos sobre o grupo, três nomes são recorrentes: o do escritor Andrés Caicedo, o do realizador Carlos Mayolo e o do cineasta Luis Ospina. Pouco se fala das realizadoras, como Karen Lamassonne e Patricia Restrepo. Contra esse apagamento histórico, analisaremos algumas de suas obras, em comparação com observações sobre os personagens femininos de Caicedo, Mayolo e Ospina

*Das 11h00 às 12h30*

**A representação da mulher em *Aopção* ou *As rosas da estrada* (Susana Aparecida dos Santos - UFSCar)**

**Resumo:** Este trabalho pretende discutir e analisar a representação das mulheres no filme *Aopção* ou *As rosas da estrada*, a partir de pressupostos teóricos apresentados pela pesquisadora Teresa de Lauretis. As considerações que norteiam esse trabalho são: o potencial epistemológico do pensamento feminista; a compreensão do sistema de gênero e sua operação sobre os sujeitos sociais; e a concepção de um sujeito do feminismo, capaz de transitar dentro e fora da ideologia de gênero.

**Tajimara y La Sumanita, perspectivas de la mujer en el cine mexicano de la modernidade (Javier Ramírez Miranda - UNAM)**

**Resumo:** Em 1965, a competição experimental de filmes no México representou um momento excepcional

para a modernidade cinematográfica. Foi o cenário de duas perspectivas contrastantes da construção de personagens femininas em que o foco e o ponto de vista se opõem de forma radical: *Tajimara e La sunamita*. Este artigo contrasta as perspectivas de ambos os filmes de tamanho médio para tentar discernir o lugar que tal figuração tem para o cinema mexicano e a geração intelectual da época.

### **Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir de uma perspectiva de gênero (Marina Tedesco – UFF)**

**Resumo:** Muitos livros e artigos foram produzidos sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). E o que a maioria tem em comum é se dedicar a textos escritos e filmicos cujos autores são homens. Em pesquisa, concluímos que isso está diretamente relacionado a como se deu a formação do cânone no NCL. Por isso, a partir de documentos, festivais ocorridos à época, críticas publicadas nos anos 1960 e 1970 e da bibliografia referente ao NCL, propomos refletir sobre tal cânone a partir de uma perspectiva de gênero.

### **GT2 – Políticas e Estéticas – Sala 212 (A) e Sala 214 (B) – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá** Coordenadores: Denise Tavares (UFF) e Maurício de Bragança (UFF)

*Das 9h às 10h30 – Sala 212 (A)*

*Mesa 1: Autor, política e cinema brasileiro*

### **Filme Demência e o Pesadelo Neoliberal (Bruno Vieira Lottelli - ECA/USP)**

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é realizar um conjunto de análises que permitam apontar a importância de *Filme Demência* (1986) dentro da filmografia de Carlos Reichenbach, destacando a forma como as obras do cineasta articulam-se aos contextos sócio-político-econômicos nas quais foram produzidas. Trata-se, em última instância, de analisar como *Filme Demência* repercute esteticamente os fatos que assombravam o momento de sua produção no Brasil, em especial a guinada neoliberal experimentada pelo país.

### **“É preciso atrever-se a pensar”: reemprego, montagem e engajamento em *Contestação*, de João Silvério Trevisan (Luiz Garcia - UFF)**

**Resumo:** A comunicação revê a trajetória de *Contestação* (1969), curta de João Silvério Trevisan, caso raro de reemprego de imagens filmicas em sua época. O “filme de guerrilha”, ainda pouco conhecido, foi construído a partir de imagens de telejornais. Urgência e condições precárias refletem o pior momento da ditadura militar estabelecida com o golpe de 1964. Apresentaremos os elementos constitutivos trabalhados por Trevisan na montagem como proposta ao engajamento do espectador.

### **Arthur Omar: cineasta brasileiro moderno (Natalia Belasalma – ECA/USP)**

**Resumo:** Esta comunicação discutirá aspectos da obra cinematográfica de Arthur Omar. Analisaremos três de seus filmes (*Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974) e *Música Barroca Mineira* (1981)) a fim de compreender como Omar torna indissociável da experimentação com a linguagem documental a investigação sobre a representação do país. Num sentido mais amplo, entenderemos como esse traço transforma sua obra em um conjunto representativo do que conhecemos por cinema brasileiro moderno.

*Das 11h às 12h30 – Sala 212 (A), Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*

*Mesa 2A: Dimensões do urbano no cinema latino-americano*

### **Dramaturgias do desamparo: vivências do urbano no cinema da América Latina (Luiz Fernando Todeschini - UNILA)**

**Resumo:** A partir do mapeamento crítico da filmografia urbana latino-americana contemporânea, busquei identificar a presença de uma ‘dramaturgia do desamparo’ nos filmes *Rodrigo D. No Futuro* (1990) e *Pizza, Birra, Faso* (1998). Em que medida o desamparo cria certa dinâmica de esquecimento e vulnerabilidade social? Quais os sentidos políticos das encenações nas cidades latino-americanas? Quais as imagens do desamparo nas narrativas?



**As perspectivas da crítica cinematográfica sobre o filme *Era o Hotel Cambridge* (Marília Xavier de Lima - UAM/ Maria Ignês Carlos Magno - UAM)**

**Resumo:** O filme *Era o Hotel Cambridge* (2017), de Eliane Caffé, articula o tema das ocupações de prédios abandonados de São Paulo com o hibridismo dos formatos cinematográficos. A invenção de outros modos de representar se relaciona diretamente com o conteúdo político da proposta do filme. Diante disso, a partir da análise de três textos críticos publicados em diferentes veículos de comunicação, procuramos compreender como foi abordada a relação entre a estética e a política no filme.

**Formas de participação das imagens nas lutas urbanas: os filmes de Vladimir Seixas e o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do Rio de Janeiro (Vinicius Andrade de Oliveira - UFMG)**

**Resumo:** O trabalho apresenta um estudo de caso em torno da colaboração estabelecida entre o documentarista Vladimir Seixas e o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do Rio de Janeiro. A partir de um conjunto de filmes feitos pelo realizador, que tratam de diferentes aspectos da experiência social dessa parcela da população, gostaríamos de investigar não apenas como documentam os acontecimentos, mas, sobretudo, como participam de sua constituição, alterando os rumos da luta travada pelo movimento.

*Das 11h às 12h30 – Sala 214 (B), Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*  
*Mesa 2B: Expressões estéticas do audiovisual latino-americano*

**Sonorização ao Vivo: O acaso e a atitude de tatear na construção sonora de *A luta vive* (Alexandre Marino Fernandez – UAM/ Ricardo Tsutomu Matsuzawa - UAM)**

**Resumo:** A comunicação pretende discutir o processo de sonorização de *A luta vive*. Filmado em *Super 8*, tomada única e com o som realizado ao vivo, apresentado como “surpresa”, já que a equipe não teve contato prévio com o filme. A criação é realizada através de técnicas experimentais, com uma estrutura pré-determinada simples privilegiando o acaso e a atitude de tatear, preconizada por Flusser como “método heurístico da pesquisa”.

**A estética e o louvor: interpretações em conflito nas recepções de *Terremoto santo* (Eduardo Paschoal de Sousa – ECA/USP)**

**Resumo:** Este trabalho analisa as recepções do curta *Terremoto santo* (Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2017) nas discussões que se seguiram a sua primeira exibição na X Janela Internacional de Cinema do Recife. A partir de um conjunto crítico, que se forma tanto pela circulação da obra no meio da crítica institucionalizada, quanto pelos debates em redes sociais, procuramos compreender como as diversas *interpretações em conflito* atuam na maneira como o espectador delibera sobre o texto fílmico.

**O corpo, a casa, o vazio: topologias do medo em Alarcón, Joskowicz e Damiani. (Icaro Ferraz Vidal Junior - UTP)**

**Resumo:** O presente trabalho investiga a construção do espaço em três vídeos das artistas visuais latino-americanas Alejandra Alarcón, Claudia Joskowicz e Luciana Damiani. Desdobrando a pesquisa que culminou na exposição “Gramáticas infames do medo” (Blau Projects, São Paulo, 2017), iremos explorar como os elementos agenciados na produção destas topologias, imanentes às imagens videográficas, reverberam poéticas que buscam inventariar os medos que se vinculam, historicamente, à condição da mulher.

**Direção de arte e gambiarra no atual cinema brasileiro: alegoria, resistência e poesia (Iomana Rocha - UFPE)**

**Resumo:** Partindo dos filmes “Era uma vez Brasília” (Adirley Queiroz, 2017) e “Sol Alegria” (Tavinho Teixeira, 2018), observo, por meio da análise da direção de arte, como se dá a utilização inventiva de elementos visuais simples, naturalistas, por vezes toscos, associados ao conceito de “gambiarra”. Esta estética, utilizada concientemente por seus diretores, suscita aspectos políticos e posicionamentos críticos, transformando os elementos gambiarrísticos em alegorias do discurso imagético.

**GT3 – Cinema, Audiovisual e Educação – Sala 218, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**  
 Coordenadores: Ana Paula Nunes (UFRB); Eliany Salvatierra (UFF), Alexandre Guerreiro (SEDUC/RJ)



*Das 9h às 10h30: Visões Teóricas*

**A pedagogia do cinema de Walter Tournier (Ana Paula Nunes - UFRB)**

**Resumo:** Esta comunicação tem o objetivo de refletir sobre as pedagogias do cinema de Walter Tournier, animador uruguaio, atuante desde os anos 1970. Para tal, traçaremos um panorama da filmografia do diretor, sob o prisma das relações cinema, infância e política (BERGALA, 2008; BENJAMIN, 1987; FANTIN, 2009)

**A pedagogia do cinema sob uma perspectiva feminista (Maíra Norton - UFRJ)**

**Resumo:** De que maneira o debate sobre gênero se apresenta no campo do cinema e educação? Temos por objetivo investigar possibilidades de trabalhar sob uma perspectiva feminista as experiências pedagógicas com cinema, refletindo sobre as possibilidades de abordagem de gênero não apenas na apreciação dos filmes e no debate sobre representatividade das personagens, mas também na elaboração de dispositivos audiovisuais que poderiam trazer à tona experiências de sororidade e fortalecimento das mulheres.

*Das 11h às 12h30: Visões Teóricas*

**O sentido de comunidade nas imagens produzidas pelo INCE (Marcio Blanco - UERJ)**

**Resumo:** Historicamente, o Estado estimulou a exibição de obras audiovisuais como recurso pedagógico na escola pública. Esta pesquisa parte de uma cartografia de um projeto que junta cinema e educação promovido pelo Estado na década de 30 do século passado: o Instituto Nacional de Cinema Educativo. A análise das imagens produzidas pelo INCE nesse período procura investigar como o comum é fundado pela partilha de espaço, tempo e atividades entre os atores envolvidos direta e indiretamente na experiência analisada

**Talier de cinema para criança: espaço da alegria, da emoção e da arte (Verônica Azeredo e Inês Teixeira - UFMG)**

**Resumo:** A proposta desse trabalho é apresentar parte da pesquisa que realizei sobre Alícia Vega, mulher latino-americana, chilena, professora, com atuação importante na criação de projetos de formação estética audiovisual de crianças na América Latina. Vega também estabeleceu raízes profundas com o cinema e a educação.

**GT 4 – Indústria e Recepção Audiovisual - Sala 203, Bloco F (Economia), Gragoatá**

Coordenadores: Tunico Amancio (UFF), Arthur Autran (UFSCar), Pedro Curi (ESPM/RJ)

*Das 9h às 10h30*

*Mesa 1 - Recepção e representação audiovisual*

**Que a força esteja com vocês: o papel do Conselho Jedi do Rio de Janeiro para o desenvolvimento do fandom de Star Wars (Pedro Curi – ESPM/RJ)**

**Resumo:** O Conselho Jedi do Rio de Janeiro surgiu no fim da década de 90 para reunir fãs cariocas de Star Wars em torno da saga que, naquele momento, ganhava uma nova trilogia. Mais tarde, o grupo ditou um modelo replicado por todo o país e desenvolveu atividades que criaram uma rede envolvendo fãs e mercado. De encontros comemorativos a acordos com o circuito exibidor, esse trabalho discute os impactos de grupos de fãs para a indústria e de a forma como isso aponta para uma profissionalização do fandom.

**“Igualzin eu”: como as crianças vivenciam e interpretam a baixa representação de negros na produção audiovisual destinada a elas (Hermínia Fróes de Bragança – UFF)**

**Resumo:** De acordo com uma pesquisa sobre personagens de programas infantis, apenas 7,9% dos personagens nos programas consumidos por crianças brasileiras são negros. Considerando que o Brasil é um país de maioria negra (54%, segundo o IBGE), é importante refletir sobre a forma como as crianças vivenciam e interpretam a baixa representação de negros na produção audiovisual destinada a elas. Nossa proposta é estabelecer esta reflexão a partir de suas falas sobre o assunto.

## **Todo homem precisa de uma mãe – Serão fortes as mulheres no sertão da teledramaturgia? (Aurora Leão - UFJF)**

**Resumo:** Breve análise da supersérie *Onde nascem os fortes*. Partindo de cânones do cinema americano, buscamos sinais que indiquem se a narrativa favorece ou não uma nova significação quanto à desconstrução do machismo, e se a música de Zeca Veloso pode anunciar um novo olhar para velhos paradigmas. Para isso, nos move a pergunta: Como a construção do universo ficcional dialoga com a teoria feminista do cinema e até que ponto a música-tema serve de subtexto para a narrativa audiovisual?

*Das 11h às 12h30*

*Mesa 2 - Recepção e representação audiovisual*

## **Da balata ao parafuso: reflexões acerca das produções do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Rafael Fermino Beverari - UNICAMP)**

**Resumo:** Esta pesquisa consiste na análise do Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE - durante seu estágio inicial de funcionamento. Reconhecido como o primeiro órgão oficial do governo voltado especificamente ao cinema, sua existência percorre os anos de 1936 a 1966. O posicionamento e o deslocamento da câmera, o processo de montagem, os ruídos e a voz over do narrador retratam senão a realidade brasileira, ao menos uma reprodução mediada pelas lentes das câmeras desse cenário, tendo como pano de fundo a ideia de progresso e modernidade.

## **O processo de definição da agenda (agenda-setting) nas políticas públicas para o audiovisual no Brasil (Giovanni Francischelli - USP)**

**Resumo:** A comunicação analisa definição da agenda (agenda-setting) da política pública para audiovisual no Brasil, mostrando como a articulação entre um grupo de cineastas organizados e o estado foi pautando a definição das políticas ao longo dos anos. O marco teórico que orienta a análise é o do “equilíbrio pontuado” que mostra como esse monopólio se forma e tende a se manter estável, e que também explica repentinos períodos de mudança radical.

## **Avanços e retrocessos nas políticas para o cinema no Peru (Carla Rabello - UNIPAMPA)**

**Resumo:** A comunicação discute o contexto das políticas culturais no Peru com enfoque nas políticas direcionadas ao cinema e audiovisual a partir da criação do Ministério da Cultura no ano de 2010. Para tal, utiliza-se indicadores culturais produzidos pela Dirección de Audiovisual y Fonografía - DAFO, que demonstram elementos de produção e difusão dos filmes; referências bibliográficas de pesquisadores peruanos sobre o tema, e hemerografia sobre a discussão atual da revisão da Ley de Cine. Avanços e retrocessos são caracterizados a partir dos dados levantados

## **GT5 – Memória História e Arquivo – Sala 410, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Eliska Altmann (UFRRJ), Fabián Núñez (UFF), Reinaldo Cardenuto (UFF)

*Das 9h às 10h30: Mesa 1 – Cinema moderno na América Latina*

### **90 anos de cinema: uma história canônica (Luís Alberto Rocha Melo – UFJF)**

**Resumo:** O objetivo desta proposta é examinar o discurso historiográfico construído na série de televisão *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (1988), tomando como pontos de partida os segmentos “No tempo da cavação” e “Nelson & o realismo na tela”. Esses dois blocos narrativos reforçam, de forma particular, a base do cânone construído pela série, qual seja, a de que a vocação do cinema brasileiro é realista, sendo que tal realismo só se concretizaria verdadeiramente com o advento do Cinema Novo.

### **A disputa pelo Cinema Novo nas páginas de O metropolitano: Miguel Borges e a recusa ao filme Pedro e Paulo (1962) (Reinaldo Cardenuto – UFF)**

**Resumo:** Em 1962, realizadores do Cinema Novo ocupam o jornal *O metropolitano*. Face à confusão da imprensa, a incluir no movimento filmes conservadores na representação do popular, diretores como Glauber Rocha procuraram definir os sentidos políticos e formais para o pertencimento ao grupo. Nesse contexto, Miguel Borges elege *Pedro e Paulo*, coprodução Brasil-Argentina, como exemplo das apropriações

indevidas do Cinema Novo. A comunicação estuda o filme a partir das disputas presentes em *O metropolitano*

*Das 11h às 12h30:*

*Mesa 2 – Difusão, recepção e formação: arquivos e críticas*

**Cinemateca do MAM e Cinemateca Uruguaia: resistência cultural nos anos de chumbo (Fabián Rodrigo Magioli Núñez - UFF)**

**Resumo:** Nosso propósito é realizarmos uma análise comparativa entre as ações da Cinemateca do Museu de Moderna do Rio de Janeiro e a Cinemateca Uruguaia durante o período da ditadura militar nos respectivos países (Brasil e Uruguai). Desse modo, buscamos estudar o cinema durante regimes autoritários, mas não sob a perspectiva dos cineastas e de sua relação com o Estado. Nosso intuito é estudar as cinematecas e como tais instituições se inseriram no campo cultural nesse período.

**Ao encontro da Memória: debate sobre cursos & preservação (Vitor Oliveira Cortês – UFF)**

**Resumo:** O presente trabalho busca formar um quadro amplo – ou perfil – sobre o tema de preservação audiovisual, no tocante à sua aparição nas reuniões e encontros sobre cinema nacional, iniciando-se a partir dos anos 50, via o I Congresso Paulista e Congressos Nacionais, e finalizando no Simpósio sobre o Cinema e Memória do Brasil, de 1979.

**A repercussão do morcego: uma observação da crítica sobre a trilogia de Christopher Nolan (Rebeca Cambaúva Leite - UAM)**

**Resumo:** A proposta do artigo é observar críticas brasileiras e americanas referenciadas à trilogia (*Batman Begins* – 2005, *Batman O Cavaleiro das Trevas* – 2008 e *Batman O Cavaleiro das Trevas Ressurge*) de filmes com a temática Batman, dirigidas por Christopher Nolan. O ponto de partida será o posicionamento do crítico em relação à obra e como a crítica recebe os núcleos narrativos, considerando o herói, as personagens, a cidade, etc. A proposta é observar o comportamento do crítico, sem considerar a possível intenção do cineasta na obra

**GT6 – Cinema, Antropologia, Cidade e Expressões Artísticas – Sala 401, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Yanet Aguillera (UNIFESP) e Leonardo Bertolossi

*Das 9h às 10h30*

**Flanar, anotar e experimentar: primeiras reflexões de uma análise ensaística sobre o filme ‘Notas Flanantes’ de Clarissa Campolina (Sofia Carolina Silva - UNICAMP)**

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar as possíveis flexões ensaísticas no média-metragem ‘Notas Flanantes’ (2009) da cineasta e artista plástica Clarissa Campolina, a qual integrou o centro de pesquisa e produção audiovisual Teia, e como esses traços ensaísticos aparecem no filme. O artigo propõe dialogar, principalmente, com os conceitos de filme dispositivo (LINS e MESQUITA, 2011) e narrativa paratática (GERVAISEAU, 2015).

**Arquivo de Documentários – Vastidão, ou tendência ao infinito (André Hallak - UFRJ)**

**Resumo:** Este artigo apresenta alguns pensamentos relativos ao universo do documentário a partir de conexões com o campo das artes, entre os próprios documentários, entre eles e os filmes de ficção, entre teorias e práticas. Trata-se de uma forma de classificação que se desvia de uma lógica tradicional – geralmente hierárquica verticalizada, ou horizontal explicativa. A intenção é iluminar as relações entre documentários e práticas artísticas e audiovisuais que de alguma forma dialogam com outros campos.

**Loops de retroalimentação multimídia entre performance arte e sua documentação (Roderick Peter Steel - USP)**

**Resumo:** Esta pesquisa prática-teórica tem como objetivo potencializar a relação entre a performance, as artes visuais, a etnografia e o cinema dentro de dispositivos artísticos experimentais em ambientes diversos. Pretende explorar relações entre a performance e a intencionalidade de seu registro quando este é concebido para cinema, vídeo-instalação ou vídeo-performance. Visa entender a construção e

conceituação de ações performáticas autorais em conjunção com o propósito específico dos seus registros, tendo como base pesquisas práticas-teóricas autorais e de realizadores-pesquisadores na junção entre Artes Visuais, Performance e Cinema.

*Das 11h às 12h30*

**Put a que pariu, Copacabana virou o Beira-Rio! O botequim carioca, o futebol e as identidades culturais através da presença do gaúcho no Rio de Janeiro (Carlos Guilherme Vogel - UERJ)**

**Resumo:** O trabalho faz uma reflexão, a partir do documentário “Copinha, um sentimento”, que conta a história do bar situado no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro (RJ), que se tornou ponto de encontro da torcida do Sport Club Internacional de Porto Alegre (RS). O trabalho analisa, através dos elementos fílmicos, a consolidação do botequim como parte da vida do carioca, a tentativa de formação de uma identidade nacional a partir do futebol nos anos 1930 e a multiplicidade cultural existente no Brasil.

**O tempo da resistência: a obra-arquivo Excertos da Vila Itororó (Graziela Kunsch - UNIFESP)**

**Resumo:** Em sua comunicação oral Graziela Kunsch irá apresentar uma obra audiovisual de sua autoria, Excertos da Vila Itororó, que assume a forma de um arquivo, o website vilaitororo.naocaber.org. “Excertos”, no vocabulário proposto pela pesquisadora, são vídeos formados por um único plano cada e também peças de um processo maior, carentes de articulação. A obra recupera excertos realizados na Vila Itororó, São Paulo, em 2006, que na época circularam no site do Centro de Mídia Independente (CMI) e foram importantes no processo de resistência das moradoras e dos moradores que lutavam pela permanência na Vila, uma vez que traziam rostos, nomes e histórias de pessoas até então desconsideradas no “interesse público” decretado para o local. As fitas de 2006 foram digitalizadas e novas situações foram gravadas, entre 2015 e 2018. Uma década depois, é possível identificar uma série de transformações e algumas permanências – na própria Vila Itororó, nas vidas de quem morou ali e nos papéis de quem, de diferentes maneiras, atuou no contexto. Os excertos são incompletos por definição; não primam pela qualidade técnica; e mostram o que está sendo filmado tanto quanto apontam para aquilo que não cabe no quadro da imagem. O arquivo escreve uma história a contra-pelo, uma história contra-hegemônica, na luta contra o apagamento das histórias das pessoas que viveram na Vila Itororó – incorporando inclusive as próprias sessões de apresentação e discussão dos excertos com as/os moradoras/es e em outras situações públicas.

**“Arábia”: a voz dos despossuídos no mundo precarizado do trabalho (Dalila Camargo – USP)**

**Resumo:** Arábia (2017), ficção de Affonso Uchoa e João Dumans, atualiza a questão da classicidade, é uma obra cujo projeto premeditado de duração visa dar voz à infrassubjetividade dos despossuídos no mundo precarizado do trabalho, garantindo-lhes o direito à história. Esboçaremos aqui uma análise de suas estratégias formais. Os jovens roteiristas-diretores efetuam uma actio in distans no realismo da tradição cinematográfica brasileira (Hirszman, Andrade, Raulino) e internacional (Costa, Huillet, Straub), para criar um épico que coloca em perspectiva contemporânea a trajetória clássica de formação da classe trabalhadora. Como na dialética rarefeita entre não ser e ser outro (Sales Gomes), a promessa de segurança alcançada mediante conscientização política se esvai, fazendo do filme um contraponto ao discurso desenvolvimentista da era Lula e um vaticínio sobre a reforma trabalhista. Contudo, no seio mesmo desse estado comatoso, há uma latência exuberante, um lirismo da exaustão.



**DIA 05/09/2018**

**GT1 – Mulheres no Audiovisual - Sala 216 – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá.**

Coordenadoras: Karla Holanda (UFF), Marina Tedesco (UFF), Mariana Baltar (UFF)

*Das 9h às 10h30*

**O pioneirismo feminino da produtora Carmen Santos e seu engajamento na política do audiovisual brasileiro (Lívia Cabrera - UFF)**

**Resumo:** Sabe-se que a historiografia do cinema, especialmente a do cinema brasileiro, negligenciou a participação de diversas profissionais mulheres ao longo da história. Dessas representantes femininas, talvez Carmen Santos seja um dos nomes mais lembrados no cinema da primeira metade do século XX. A presente proposta buscará analisar a participação de Carmen como produtora cinematográfica exercendo um papel de liderança na constituição política do audiovisual no Brasil.

**Críticas de cinema mulheres na primeira metade do século XX: apontamentos para uma História Ou Zenaide, Rachel e Sylvia (Rafael de Luna Freire - UFF)**

**Resumo:** Essa comunicação tem o objetivo de trazer alguns apontamentos para a escrita de uma história das mulheres críticas de cinema no Brasil na primeira metade do século XX. Abordarei três mulheres com os quais me deparei ao longo de pesquisas realizadas nos últimos dez anos em revistas de cinema brasileiras antigas. As três mulheres são Zenaide Andreia, Rachel Crotman e Sylvia Moncorvo, que atuaram em publicações de perfis diferentes: *Cinearte*, *Lanterna verde* e *A Cena Muda*.

**Trabalho de mulheres no cinema brasileiro: uma experiência de mão dupla a partir do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1967) (Sheila Schvarzman - UAM)**

**Resumo:** O trabalho de mulheres quase inexistente na historiografia do cinema brasileiro. A mulher e atividades profissionais diversificadas são objetos em construção. Abordarei o Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde eu mesma, pesquisando o órgão no final dos anos 1990, não dei relevo ao tema. Determinações históricas podem explicar a cegueira, o fator social é determinante. O trabalho de mulheres em órgãos públicos nacionais sempre esteve atrelado à classe, a sociabilidades e, por fim, ao gênero.

*Das 11h às 12h30*

**Entrelaçamentos entre o feminino e um cinema de mulheres: corpos, afetos e enfrentamentos em Olmo e a Gaivota e Pendular (Marina Fonseca Guimarães - UFMG)**

**Resumo:** Este estudo se propõe a pensar, a partir de uma perspectiva que tome a dimensão estética a fim de apontar o lugar político, como a figuração do feminino se dá em dois filmes de cineastas brasileiras. Assim, lança um olhar para *Olmo e a Gaivota* (2014), de Petra Costa, com codireção de Lea Glob; e *Pendular* (2017), de Júlia Murat, de modo a colocar em foco como as protagonistas se constituem em cena, e como tal inserção fílmica confere relevo a questões que atravessam intimamente a experiência feminina.

**Feminismo e performatividade: pontos de contato, ruptura e deslocamentos em *Feminino Plural* e *Imo* (Samantha Brasil - UFRJ)**

**Resumo:** A partir dos filmes “Feminino Plural” (1976), de Vera de Figueiredo e “Imo” (2018), de Bruna Schelb Corrêa, a pesquisa pretende analisar como os conceitos de autorreflexão e performatividade podem potencializar uma leitura feminista de duas obras cinematográficas realizadas em tempos distintos, por diretoras distintas, mas com elementos em comum, uma vez que ambas se propõem a perscrutar formas de opressão que modulam culturalmente as mulheres.

**Atrações pornô e a política da visibilidade – as pornificações femininas e as disputas do corpo (Mariana Baltar - UFF)**

**Resumo:** Esta comunicação se propõe a pensar as estratégias de atuação política que se operam no corpo em visibilidade através de performances audiovisuais. Nesse sentido, analisarei as performances do corpo e suas pornificações de artistas e ativistas latinas contemporâneas, em especial o trabalho da mexicana La Bala Rodriguez. Colocando o corpo sexualizado em visibilidade e primeiro plano, e operando diálogos com matrizes estéticas e culturais vinculadas tanto à pornografia quanta à imaginação melodramática, sua obra questiona padrões de gênero e celebra dissidências sexuais e corporais, operando no nível de uma política da visibilidade.

## **GT2 – Políticas e Estéticas – Sala 212 e Sala 214 – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Denise Tavares (UFF) e Maurício de Bragança (UFF)

*Das 9h às 10h30 – Sala 212 - Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*

*Mesa 3: Reconfigurações de gênero no cinema brasileiro contemporâneo*

### **De uma imagem à outra: cenas da ficção-científica no cinema contemporâneo brasileiro (Arthur Fernandes Andrade Lins - UFPB/UFF)**

**Resumo:** Pretendemos refletir como a fabricação da ‘imagem’ se apresenta como objeto teórico e narrativo materializado no corpo de três filmes brasileiros contemporâneos que dialogam com o gênero *ficção-científica*: ‘*Branco sai, preto fica*’, ‘*Batguano*’ e ‘*A misteriosa morte de pérola*’. Nos três casos há cenas onde a fabricação e leitura das imagens são performadas na narrativa, trazendo implicações críticas que iluminam os procedimentos e efeitos que estes filmes pretendem em suas relações direta com o gênero.

### **Filmes musicais contemporâneos no Brasil: o que os move e O que se move (Guilherme Maia - UFBA)**

**Resumo:** No marco de uma investigação sobre os filmes musicais latino-americanos contemporâneos, foi possível observar, no Brasil, um ciclo de cinebiografias musicais que transitam no circuito comercial e, no âmbito dos festivais, um conjunto de musicais realizados por jovens e coletivos de jovens realizadores. Nesta comunicação, será apresentada uma visão geral da dinâmica dessas duas tendências e uma análise dos números musicais do filme *O que se move* (Caetano Gotardo, 2013).

### **Mate-me por favor (Anita Rocha da Silveira, 2015): Sangue, handebol e condomínios – um slasher na Barra na Tijuca (Natalia Christofoletti Barrenha - UNICAMP)**

**Resumo:** Nesta apresentação, pretendemos explorar como o filme *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015, Brasil/ Argentina) se apropria e subverte os códigos do horror (especialmente do *slasher*) para refletir sobre inquietações geracionais, de classe e de gênero no Rio de Janeiro contemporâneo.

*Das 11:00-12:30h – Sala 212 - Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*

*MESA 4A: Estratégias políticas do documentário latino-americano recente*

### **Las hijas de las dictaduras latinoamericanas: Albertina Carri, Flávia Castro, Macarena Aguiló - ARG, BR, CHL Documentários em Primeira Pessoa (Mônica Brincalepe Campo - UFU)**

**Resumo:** A narrativa subjetiva em primeira pessoa é uma característica que marcou os documentários do início do século XXI. A linguagem documental mesclada à reflexão subjetiva foi buscada para expressar os vazios, as ausências, ou apenas a necessidade de se ouvir enunciar os horrores pelos quais passa. Nesta produção ainda há o destaque de ser em boa parte elaborada por cineastas mulheres. Nesta comunicação discutirei filmes de: Albertina Carri, Flávia Castro e Macarena Aguiló.

### **Filmando o inimigo: a ridicularização da classe média no documentário brasileiro contemporâneo (Paula Gomes - UNICAMP)**

**Resumo:** Nesta comunicação focalizaremos um grupo de documentários brasileiros contemporâneos que apresenta uma estratégia discursiva em comum: a desautorização e, no limite, a ridicularização dos indivíduos que deles participam, por meio de múltiplos procedimentos de montagem cinematográfica. Alguns destes filmes são: *Violência S. A* (Newton Cannito, 2005), *Jesus no Mundo Maravilha* (Newton Cannito 2007), *Um lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Pacific* (Marcelo Pedrosa, 2009), *Turn off* (Carlos Segundo, 2013) e *Banco Imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 2016)

### **Documentário e política da arte: estratégias de redistribuição do poder na relação cineasta-sujeito filmado (Tatiana Vieira Lucinda – UFJF; Nilson Assunção Alvarenga - UFJF)**

**Resumo:** A partir da concepção de política da arte, de Jacques Rancière, este artigo discute a relação entre documentarista e sujeito filmado, investigando em que aspectos esse encontro significa a manutenção das forças de poder ou a expressão política do filme. É realizada uma revisão bibliográfica, tratando das ideias de Rancière e relacionando-as a questões do documentário. Em seguida, analisa-se a obra *Falcão, meninos do tráfico*, discutindo os mecanismos que permitem a abertura para outros devires.

*Das 11:00 -12:30h – Sala 214 - Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*

*MESA 4B: Problematizações em torno de gênero e sexualidades no cinema brasileiro*

### **Gênero e Sexualidades: Discursos e representações audiovisuais no I Festival Curta (C)errado (Carla Miucci Ferraresi de Barros - UFU)**

**Resumo:** Considerando que a representação audiovisual abre perspectivas políticas de atuações e discursos relevantes para os estudos da sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito à problemática da construção das identidades generificadas, o presente trabalho pretende analisar as representações de gênero e sexualidades nas produções audiovisuais inscritas no Festival Curta (C) errado: gênero e sexualidades, que ocorreu na cidade de Uberlândia, de 22 a 24 de novembro de 2017, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

### **A fronteira no cinema: apontamentos sobre os deslocamentos de corpos por fronteiras territoriais e de gênero em filmes produzidos na Argentina e no Paraguai (Francieli Rebelatto - UNILA/UFF)**

**Resumo:** Este ensaio aponta questões sobre a fronteira territorial e de gênero nos filmes *Las Acacias*, *Paulina e Guaraní*, partindo da relação entre cinema, corpos e território. Os filmes foram gravados entre a Argentina e o Paraguai, carregando elementos específicos de uma territorialidade e tratam de histórias de mulheres e o papel estrutural do patriarcado. Proponho assim, uma análise contextual e do texto fílmico a partir dos deslocamentos dos corpos sobre o território físico, simbólico e político da fronteira.

### **Kung Fu Contra as Bonecas e as pornochanchadas: masculinidades ambíguas em um cinema sensacional (Luciano Carneiro - UFF)**

**Resumo:** Esta comunicação se centra na análise das estratégias de encenação e nas gestualidades do filme *Kung Fu Contra as Boneca* (1975, dir. Adriano Stuart; prod. Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante), com atenção à construção ambígua das masculinidades em cena. A partir de uma aproximação das pornochanchadas a um fluxo do sensacional, o objetivo é lançar um olhar localizado para o gênero, atento aos aspectos ambivalentes desse corpus principalmente no que se refere ao debate de gênero e sexualidade.

### **GT3 – Cinema, Audiovisual e Educação – Sala 218, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Ana Paula Nunes (UFRB); Eliany Salvatierra (UFF), Alexandre Guerreiro (SEDUC/RJ)

*Das 9h às 10h30: Abordagens metodológicas*

### **Plan Deni: cinema e educação para crianças da América Latina (Eliany Salvatierra - UFF)**

**Resumo:** A proposta do trabalho é apresentar a pesquisa sobre o Projeto *Plan-Deni – plan para la educación del niño*, idealizado por Luis Campos Martínez em agosto de 1968. Durante o estudo dos documentos conseguimos resgatar a história da experiência do trabalho com cinema e infância na América Latina, a metodologia utilizada no Plan Deni, e a estrutura do projeto no Equador, Peru, Uruguai, Brasil, República Dominicana, Colômbia, Bolívia e Paraguai. Podemos dizer que a experiência realizada no passado, demonstra os avanços, as dificuldades e, principalmente, as possibilidades de pensar o cinema e o audiovisual na educação, no presente.

### **Contato: um abecedário audiovisual por estudantes de uma escola de cinema (Daniella D’Andrea Corbo - UFRJ)**

**Resumo:** Essa pesquisa dedica-se a cartografar verbetes de um filme-abecedário produzido com alunos de uma escola de cinema, e certas ações presentes na elaboração desses conceitos. A escola de cinema



foi criada numa escola pública em uma área semi-rural. Os conceitos emergiram dos estudantes ao reverem seus filmes e inspiram a pesquisa como cartografia. O objetivo é observar de que maneira o cinema produz um *momentum* de contato provocando uma suspensão dos modos de produção de conhecimento na escola.

*Das 11h às 12h30: Abordagens metodológicas*

**Abordagem Triangular em aulas de Cinema para a Educação Básica (Luciano de Melo Dias - CEFET-RJ)**

**Resumo:** Este trabalho apresenta a abordagem triangular para o ensino de arte aplicado em turmas de cinema no ensino médio, dentro do componente curricular Arte. A partir do ziguezague proposto por Ana Mae Barbosa (1998, 2012) entre o contextualizar, ler e fazer arte, nos propomos a analisar uma proposta desta prática aplicada nas pedagogias do cinema. Para tanto, vamos utilizar as abordagens pedagógicas de Bergala (2006), Fresquet (2013) e Migliorin (2015, 2016).

**Cinema (de Horror) na Escola: da produção textual à realização audiovisual (Lúcio Reis Filho - SEE-MG)**

**Resumo:** Apresentaremos as etapas iniciais e os resultados preliminares do projeto interdisciplinar e interinstitucional “Cinema na Escola”, que vimos desenvolvendo na E.E. Governador Juscelino Kubitschek (Juiz de Fora, MG), em parceria com voluntários da Faculdade de Comunicação Social da UFJF, de 2017 até o presente. O projeto busca sensibilizar alunos do 8º Ano quanto à relação entre literatura e cinema, com vistas à criação de uma história colaborativa de horror e à sua adaptação para o audiovisual.

**Percurso Cineclubista do “cine itinerante”: o cinema como arte crítica e potência educativa (José Alex Soares Santos – UFRJ)**

**Resumo:** O presente estudo objetiva apresentar o percurso cineclubista do “Cine Itinerante – leitura do mundo por meio do cinema”, o formato de suas atividades e o impacto no público. A metodologia constitui-se de relato de experiência e análise documental dos sete anos de atividade do projeto. Como resultado emerge a potência educativa das ações pela via da fruição estética, que desperta no público uma visão crítica sobre os problemas do mundo com possíveis saídas para enfrenta-los com radicalidade.

**GT 4 – Indústria e Recepção Audiovisual - Sala 203, Bloco F (Economia), Gragoatá**

Coordenadores: Tunico Amancio (UFF), Arthur Autran (UFSCar), Pedro Curi (ESPM/RJ)

*Das 9h às 10h30*

*Mesa 3 – Audiovisual e Política na América Latina*

**Espelho, espelho meu: mediação entre direitos e privilégios no cinema brasileiro contemporâneo (Lia Bahia – ESPM/RJ)**

**Resumo:** A crise política, social e econômica incide sobre cinema brasileiro, uma vez que o fazer e pensar cinema está inserido em um tempo e espaço singulares. Há uma mudança na fala oficial dos principais órgãos de política pública para o cinema, MinC e Ancine. Como reação, os realizadores se manifestam através de cartas e atos públicos. Esta comunicação irá analisar as alterações discursivas e práticas pós-golpe de 2016, considerando os movimentos estético-ideológicos do cinema nacional contemporâneo.

**Chonewood: Cine Guerilla Ecuatoriano (Stéfano Murilio Reyes - UFSCar)**

**Resumo:** Desde 1994, houve um fenômeno no cinema equatoriano historicamente marcado por uma descontinuidade. Este fenômeno é chamado Chonewood que nasceu no começo com a necessidade de contar histórias dos cineastas de Chone, influenciados principalmente pelo ambiente violento da cidade.

**Tela e política: dimensões da imagem em exibições fora da sala de cinema (Pedro Beiler Garcia - UFF)**

**Resumo:** Através da observação de três situações de exibição em espaços coletivos do Distrito Federal fora de sala de cinema pretende-se pensar como estas projeções possibilitam escapes a uma dimensão representativa da imagem e como isso aponta para vontades estéticas e políticas presentes nos filmes e nas experiências de grupos ali reunidos. Objetiva-se levantar elementos dessas telas e modos de ver de vontade contra hegemônica que indiquem um horizonte de experiência que extrapole a projeção das obras.

*Das 11h às 12h30*

*Mesa 4 – Cinema e outras mídias na América Latina*

**Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas (Sancler Ebert - UNICEP/SP)**

**Resumo:** Nesta comunicação vamos investigar quais eram os públicos de Darwin, o imitador do belo sexo, artista transformista que fez sucesso nos palcos dos cineteatros cariocas entre 1914 e 1933. Para isso, analisaremos as notícias e publicidades veiculadas nos periódicos Correio da Manhã e Gazeta de Notícias.

**Cine, radio y televisión: la encrucijada intermedial en el cine mexicano (Silvana Flores - CONICET/Arg)**

**Resumo:** Com este trabalho, estudaremos a transformação industrial do cinema mexicano em seu estágio de transição para filmes sonoros e os desafios gerados pela chegada da televisão, tendo como foco a atuação de José U. Calderón e seus filhos Pedro, José Luis e Guillermo Calderón, em seu papel de expositor e produtor. Para tanto, apontaremos, a partir de uma perspectiva transnacional e intermediária, as estratégias industriais e narrativas que eles introduziram na busca dessas mudanças.

**Cinema, infância e televisão: o conteúdo infantil e o mercado de Cinema e TV no Brasil (Arthur Fiel - UFF)**

**Resumo:** Constituindo um campo de pesquisa até então pouco explorado, são poucos os pesquisadores que lançaram olhar à produção audiovisual destinada ao público infantil, mesmo sendo ela, numericamente, responsável por grande parte da bilheteria do cinema nacional e pelos altos índices de consumo no mercado de televisão. Dessa forma, é objetivo desta comunicação analisar o trajeto do conteúdo nacional infantil e seu estabelecimento e desenvolvimento nos mercados de cinema e televisão do Brasil.

**GT5 – Memória História e Arquivo – Sala 205, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Eliska Altmann (UFRRJ), Fabián Núñez (UFF), Reinaldo Cardenuto (UFF)

*Das 9h às 10h30*

*Mesa 3 – Historiografia e Mulheres no cinema latino americano*

**97 anos de vida, 73 anos de profissão e um Kikito: Ruth de Souza (Carolina Ficheira - UFRJ) e Giovana Moraes - FGV/RJ)**

**Resumo:** Este resumo se dedica a estudar a trajetória pessoal e profissional da atriz Ruth de Souza, com 97 anos de vida, 73 anos de profissão e ganhadora de um Kikito, na categoria melhor atriz, no ano de 2004 com o filme *As Filhas do Vento*, de Joel Zito Araujo. Para tanto, foi desenvolvido um roteiro de perguntas semi-estruturadas, baseando-se em pesquisa bibliográfica, cuja entrevista foi realizada no dia 30 de agosto de 2017.

***Las Lindas e o Espelho de Ana: construção de eu-realizadora entre mulheres (Laís de Lorencço Teixeira - UNICAMP)***

**Resumo:** *Las Lindas* e *O espelho de Ana* são filmes que a partir da experiência da realizadora empreendem uma análise tanto da questão íntima e pública-social da mulher. A imagem das realizadoras é construída pelo e no encontro com as mulheres com as quais interagem nas narrativas. Assim, a partir dessas representações que pretendemos destacar os elementos de subjetividade que são força para a formação desses retratos, de si e das outras mulheres em cena.

**Debates historiográficos sobre o neorrealismo na América Latina (Estevão de Pinho Garcia - IFG)**

**Resumo:** Para a historiografia clássica do cinema latino-americano a fase de transição entre o clássico e o moderno seria essencialmente marcada pela influência do neorrealismo italiano. Os “neorrealistas” Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa seriam os precursores do cinema latino-americano moderno. Paranaguá (2003) definiu os não neorrealistas Luís Buñuel e Leopoldo Torre Nilsson como os dois grandes cineastas da transição entre os velhos estúdios e os cinemas novos dos anos 1960. Propomos confrontar a leitura do neorrealismo na América Latina, feita pelo texto de Paranaguá, à da historiografia clássica, apontando o que em seu artigo é novidade e o que é continuidade. O nosso eixo é o papel de Buñuel e Torre Nilsson, e de seus respectivos filmes, nesta história.

Das 11h às 12h30

Mesa 4 – Santiago Álvares: cinema e revolução

**Entre Castro e Makeba: o internacionalismo cubano na trilha sonora do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (Glauber Brito Matos Lacerda - UESB/UFBA)**

**Resumo:** A edição 409, de 30 de maio de 1968, do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (NIL) encerra com o trecho de discurso de Fidel Castro e uma fotomontagem musical com imagens e música de Miriam Makeba. Analisaremos como as inscrições dos sons nas imagens do referido excerto do cinejornal cubano são atravessadas pelos ideais *internacionalistas* defendidos na Conferência de Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina realizada em Havana em 1966.

**A ideação do martírio heroico em *Hasta la victoria siempre* (Cuba, 1967) (Marcelo Vieira Prioste - PUC/SP)**

**Resumo:** Esta comunicação se propõe a investigar como a figura do herói mártir foi construída a partir do filme *Hasta la Victoria Siempre* (Cuba, 1967). Produzido com material de arquivo em 48 horas para ser exibido logo após o anúncio oficial em Cuba da morte de Che Guevara, o filme contém preceitos que remetem aos sistemas das doutrinas religiosas e a mitologia grega, oferecendo a matéria-prima que iria nos anos seguintes subsidiar a consagração do herói mártir no pensamento latino-americano.

**Experimentação estética e engajamento político no cinema de Santiago Álvarez (Tainá Carvalho Ottoni de Menezes - UFF)**

**Resumo:** O trabalho parte do postulado de que a riqueza estético-formal transcende a circunstância imediata que marcou a criação do cine-cronista oficial da Revolução Cubana, Santiago Alvarez. Considerando as diversas transformações na política cultural de Cuba, durante a atuação do documentarista, de 1960 a 1991, buscamos verificar de que maneira Alvarez rompe limites estético-formais, que deveriam ser respeitados, de maneira mais ou menos acirrada, nos diferentes momentos de sua produção.

**GT6 – Cinema, Antropologia, Cidade e Expressões Artísticas – Sala 401, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Yanet Aguillera (UNIFESP) e Leonardo Bertolossi

Das 9h às 10h30

**Céu sobre Água em José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler (Geraldo Blay - USP)**

**Resumo:** Dentro de nosso estudo no doutorado em Crítica e História do cinema experimental, nos dirigimos ao Super-8 da década de setenta sob o aspecto do gesto corpóreo e da contracultura, e da sua manifestação artística advinda de um destuteloamento comportamental diante do momento repressivo no Brasil na década de 70. Entre os filmes que analisamos se encontra Céu sobre a Água (1978), de José Agrippino de Paula, onde encontraríamos algo de muito especial. Uma construção aguda em José Agrippino de Paula e sua companheira Maria Esther Stockler, de uma valorização extrema da experiência do corpo consigo e com a vida e que revela o caráter de uma aguda consciência coletiva como valor fixo a ser desenvolvida ao longo de todo um percurso de experimentação na diversidade de processos artísticos que os dois travaram nos anos 60 e 70.

**Em busca de um espaço: cultura virtual, relacionamentos e solidão na cidade grande (Elis Crokidakis Castro – UNESA; Ivana Denise Grehs - UNESA e Daniela de Castro Pastore - UNESA)**

**Resumo:** Se o cinema nasce junto com a cidade moderna e se alimenta dela, Gustavo Taretto, cineasta argentino, faz isso em seus dois longas metragens, *Medianeras* e *Las Insoladas*. O diretor mergulha, com humor e sensibilidade, na cultura da cidade pós-moderna e mostra ao espectador como a cultura virtual invadiu nosso modo de vida. Esses recursos de comunicação marcam a existência humana, aproximando as pessoas enquanto as afasta, promovendo um grande vazio e um permanente estado de solidão

Das 11h às 12h30

### **Entre a loucura e a Arte: uma *práxis* cinematográfica (Maria Noemi Araújo - USP)**

**Resumo:** Através do documentário poético *Quinta essência* (1981) discutir uma das experiências do Cineclube Antônio da Morte (CAM) que articula: linguagem fílmica e realidade de um manicômio, dança e loucura. De que modo os cineclubistas encontraram no Cinema um tipo de mediação entre a resistência e um silêncio imposto pela Ditadura por intermédio de uma experiência estética?

### **O que as imagens da polícia nas manifestações revelam sobre a democracia no Brasil (Bruno Konder Comparato - UNIFESP)**

**Resumo:** A proposta desta comunicação é fazer uma reflexão sobre o policiamento de manifestações e a seu reflexo na qualidade da democracia. Partimos do princípio de que é possível ter uma boa ideia do respeito e da preeminência dos direitos básicos dos cidadãos numa sociedade a partir da observação da maneira pela qual a polícia lida com protestos populares. O que está em jogo é a garantia ou não de um direito fundamental, o de discordar do governo e de expressar publicamente esse desacordo. A polícia, por sua vez, oferece a imagem mais próxima da personificação do Estado e do seu poder repressivo sobre os cidadãos. A pesquisa se baseia nas imagens produzidas e também no uso de imagens tanto pelos manifestantes quanto pelas forças policiais para fazer valer os seus pontos de vista respectivos e a sua versão dos fatos.

### **Dos Junhos de 2013 (Mauro Rovai - UNIFESP)**

**Resumo:** A proposta desta apresentação é analisar o filme *Junho, ou o mês que Abalou o Brasil*, documentário que aborda as manifestações de junho de 2013, ocorridas em várias cidades do país, e que teve como pauta inicial o protesto contra o aumento de tarifas de transporte público. A ideia é identificar algumas construções operadas no filme, isto é, o que e como, na sua trama, está sendo dito / contado / apresentado, e, assim, problematizar uma tentativa de elaboração da história bastante recente do país por meio de produtos audiovisuais. Uma história que está em disputa. A pesquisa está em andamento na Unifesp e parte dela foi apresentada no Congresso da SBS em 2017.



**DIA 06/09/2018**

**GT1 – Mulheres no Audiovisual - Sala 201 – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá.**

Coordenadoras: Karla Holanda (UFF), Marina Tedesco (UFF), Mariana Baltar (UFF)

*Das 9h às 10h30*

**Mulheres no Audiovisual em Pernambuco (MAPE): Experiências de um cinema contratendente (Samara Maria de Almeida - UFPE)**

**Resumo:** Este trabalho busca evidenciar em que medida as experiências sociais compartilhadas entre mulheres no audiovisual em Pernambuco, reelaboram e reorientam práticas e discursos no cinema local. Suas presenças e trabalhos, inspiradas pelos feminismos, incorporam novos elementos à linguagem cinematográfica ao configurar aspectos contra hegemônicos e coloca em questão regras, normas, valores e convenções de tradição canônica, criam uma linguagem, que reivindica um lugar de fala e de ação.

**A desconstrução da vítima-heroína no cinema de horror brasileiro (Camila Vieira da Silva - UFRJ)**

**Roteiro:** Dirigidos e roteirizados por mulheres, filmes contemporâneos brasileiros propõem outro olhar para protagonistas que desafiam a caracterização clássica da vítima-heroína em narrativas cinematográficas de horror. De que modo as personagens dos curtas-metragens *Onze Minutos*, de Hilda Lopes Pontes, e *Carne*, de Mariana Jaspe, configuram novas possibilidades de construção da imagem da mulher em contraponto a uma tradição do cinema de gênero?

**Presença feminina na montagem cinematográfica: Brasil, 1970-1980 (Elianne Ivo - UFF)**

**Roteiro:** A proposta deste trabalho é entender o perfil e a participação de montadoras mulheres que, desde os anos 1970/1980, começaram a fazer carreira no cinema brasileiro. A partir de entrevistas já realizadas com algumas delas, a ideia é compreender como se deu a entrada no meio profissional, a formação, a técnica, a prática e o papel criativo da montagem. No geral, a intenção é avaliar em que contexto social e político essas mulheres ganham voz e passam a fazer parte da história do cinema no Brasil.

*Das 11h às 12h30*

**Helena Ignez: a mulher de todos os filmes (Anna Karinne Ballalai - USP)**

**Resumo:** Ao presente trabalho se coloca um duplo objetivo: 1) Compreender no universo da recepção crítica ao filme *A mulher de todos* (Sganzerla, 1969) os discursos formulados acerca do trabalho atoral de Helena Ignez e da construção da personagem feminina. 2) Investigar, à luz da trajetória de Ignez nas décadas de 1960-70, se a sua atuação em *A mulher de todos* poderia representar uma mudança paradigmática em termos do trabalho de ator e da construção de personagens femininas no moderno cinema brasileiro.

**Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? (Karla Holanda - UFF)**

**Resumo:** Inspirada no ensaio “Why have there been no great female artists?”, a comunicação se propõe a pensar algumas atualizações das discussões trazidas pelo texto de Linda Nochlin, publicado originalmente em 1971, adaptando o diálogo ao contexto cinematográfico brasileiro até a década de 1970, quando grandes cineastas brasileiros já estavam canonizados pela história do cinema. O que constitui um grande cineasta? É sobre essa questão que este trabalho vai se debruçar ao enfrentar a afirmação embutida na pergunta do título.

**Assinado, Alice Guy Blaché (Camila Manami Suzuki - UFF)**

**Resumo:** Mesmo tendo realizado centenas de filmes ao longo de uma carreira próspera, Alice Guy-Blaché teve seu nome apagado da história do cinema, sendo resgatado recentemente, através de um interesse por realizações cinematográficas femininas. Entendemos as diversas particularidades do período de atuação de Guy-Blaché e reconhecemos seus filmes como uma cinematografia autoral

expressiva construída a partir da observação do universo feminino e dos papéis sociais das mulheres.

**GT2 – Políticas e Estéticas – Sala 212 (A) e Sala 214 (B) – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**  
Coordenadores: Denise Tavares (UFF) e Maurício de Bragança (UFF)

*Das 9h às 10:30h - Sala 212 – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*  
*Mesa 5: Diálogos perspectivados no cinema latino-americano*

**Devorando dragões: posse contra propriedade no audiovisual latino-americano (Anderson Luis Ribeiro Moreira - UFF)**

**Resumo:** Este trabalho buscará pensar na apropriação da cultura pop, especificamente do desenho animado (anime) japonês *Dragon Ball Z*, feita por alguns produtos audiovisuais latino-americanos. Nosso principal intuito é pensar nas potencialidades políticas de tais apropriações, entender as razões por trás desses gestos e se eles traduzem práticas resistentes. Com esse intuito, faremos análises dos filmes e também recorreremos ao arcabouço teórico da antropofagia para pensar suas estratégias apropriadoras.

**Glauber/Welles (Josafá Marcelino Veloso - UFF)**

**Resumo:** Propõem-se um estudo comparado entre Glauber Rocha e o cineasta americano Orson Welles. *Barravento* de Glauber será comparado *frame a frame* com a sequência de *It's All True, Four men on Raft*, ambos os filmes sobre pescadores/jangadeiros em luta contra as adversidades sociais e climáticas. *Terra em transe* e *Cidadão Kane* postos também lado a lado elucidará como formalmente estas duas obras-primas se encontram e se chocam em fino duelo de autores

***Exposed*, o agit-prop obscuro e o controverso cinema de intervenção política durante a ditadura militar brasileira (Rubens L. R. Machado Jr. - ECA/USP)**

**Resumo:** A ditadura civil-militar brasileira (1964-1986) teve seu período repressivo mais violento na 1ª metade dos anos 1970. Com a proliferação de festivais superoitistas ao longo deste decênio observou-se uma gama de estratégias estéticas de discurso obscuro, metafórico ou indireto, por vezes deliberadamente hermético, abreviando a tradição alegórica própria da vertente moderna no cinema brasileiro. Tais características estéticas afetam com larga presença de ironia ou desfaçatez a linguagem sobretudo de certos filmes experimentais de intervenção política como o carioca *Esplendor do Martírio* (1974), de Sérgio Péo, e o recifense *Fabulário Tropical* (1979), de Geneton Moraes Neto. Analisaremos aqui o soteropolitano *Exposed* (1978), obscuríssimo *agit-prop* de Edgard Navarro, que parece articular poeticamente panfleto, confissão, paródia, subversão, memorialismo, sarcasmo, libelo, conceitualismo, *found footage*, iconoclastia, hedonismo.

*Das 11h às 12:30h – Sala 212 – Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*  
*Mesa 6A: Diferentes perspectivas do político no cinema latino-americano*

***La demora*: sobre escolhas trágicas no cinema latino-americano (Ana Flávia de Andrade Ferraz - UFAL)**

**Resumo:** A proposta do trabalho é promover uma discussão acerca da dimensão política no cinema de Rodrigo Plá (diretor) e Laura Santullo (roteirista) em suas incursões pelas narrativas trágicas contemporâneas. Através da sua obra *La demora*, refletiremos sobre a tragicidade em seu cinema, fruto de conflitos gerados nas relações inter-humanas e intersociais, tendo como chaves de análise Williams (2002) e Eagleton (2013).

**Do fato para a ficção: a crise política brasileira e a sua representação nas produções audiovisuais (Fabio Silvestre Cardoso - UAM)**

**Resumo:** O presente trabalho tem o objetivo de analisar a produção audiovisual recente que toma como foco central os episódios relacionados à crise política nacional, deflagrada, ainda em 2014, pela Operação Lava Jato. A proposta é apresentar uma leitura de como as obras *Polícia Federal: a lei é para todos*; *O Mecanismo*; e *O Processo* têm apresentado não somente versões sobre a crise política no país, mas a defesa de pontos de vista ideologizados da história contemporânea do Brasil.

**Afeto e dissenso: gestos desterritorializantes em *Los Labios* (Mariana Dias Miranda - UFF)**

**Resumo:** A presente comunicação propõe o delineamento das dimensões políticas inerentes ao conceito de afeto e associá-lo ao que Jacques Rancière (2014) denomina como dissenso. Entendendo as problemáticas entre estética e política no cinema argentino contemporâneo, este trabalho também apresenta uma proposta de análise da coreografia dos gestos e corpos em tensão no filme *Los Labios* enquanto desestabilização e desterritorialização de uma hierarquia de sujeitos no interior do tecido fílmico. Enfatiza-se, com isso, o papel do corpo como lócus de disputas políticas.

### **Representações de Getúlio Vargas: o diálogo entre autoritarismos no filme *Revolução de 30* (Márcio Zanetti Negrini - PUCRS)**

**Resumo:** O trabalho analisa o filme *Revolução de 30*, dirigido por Sylvio Back, para compreender o diálogo que a narrativa produziu com o contexto histórico e político em que fora lançada – 1980. Utiliza-se as representações de Getúlio Vargas no filme a partir das figuras do autoritarismo e da democracia articuladas pela figura do trabalho. Elas tratam da ambivalência que caracterizou o momento no qual surgira o filme, marcado pela assimilação do autoritarismo na transição brasileira para a democracia.

### **O Protesto e o Processo: O esgotamento da política no cinema brasileiro contemporâneo (Fábio Carmanheiro – UFES)**

**Resumo:** O *processo* (Maria Augusta Ramos) e *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós) debatem o esgotamento das instituições brasileiras (legislativa e jurídica) e o vazio em que a esquerda brasileira se esforça para construir um novo léxico que supere a divisão binária a opor dois projetos político-ideológicos distintos. Ao ver Brasília como, ao mesmo tempo, centro do poder político e espaço de exclusão, ambos os filmes apontam para o campo simbólico como o novo centro das disputas pelo poder.

*Das 11:00 -12:30h – Sala 214 - Bloco E (Serviço Social), Gragoatá*

*Mesa 6B: Abordagens filosóficas e literárias no cinema latino-americano*

### **Imagem e Possibilidade: José Lezama Lima e as projeções do anacronismo na estética cinematográfica (Marco Tulio Ulhoa - UFF)**

**Resumo:** O estudo investiga as relações passíveis de serem estabelecidas entre a teoria do cinema e o conceito de imagem (*imago*) definido pelos ensaios do poeta e escritor cubano, José Lezama Lima. Relacionando o conceito de anacronismo à produção teórica e literária do escritor, cabe à análise da adaptação cinematográfica do romance *Paradiso* (1966), o filme *O Viajante Imóvel* (2008), do diretor cubano Tomás Piard, apresentar uma perspectiva sobre o anacronismo das imagens cinematográficas, pautada pela dimensão estética da obra e do pensamento lezamianos.

### **O cidadão ilustre e o processo literário como modo de narração cinematográfica (Maria Caú - UFF)**

**Resumo:** Como o processo literário, esse procedimento intelectual e artístico com limitadas possibilidades de dinamismo visual, é tratado no cinema contemporâneo? O intento desta comunicação é pensar tal questão a propósito do filme *O cidadão ilustre*, cuja intrincada estrutura narrativa espelha o método de criação do protagonista, amalgamando suas experiências à obra que ele irá compor a partir delas.

### **Aborto e Morte – O Sangue como Representação (Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes - UFF)**

**Resumo:** O presente trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla acerca da representação do erotismo e do uso do abjeto na filmografia de Carlos Reichenbach. Para esse seminário será utilizado o filme “Amor, Palavra Prostituta” realizado em 1981, no qual o diretor parte da filosofia pré-existencialista de Soren Kierkegaard para construir uma narrativa que debate as relações de vida e morte e dos abortos clandestinos, utilizando-se do abjeto (morte e sangue) para esse fim.

### **GT3 – Cinema, Audiovisual e Educação – Sala 207, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Ana Paula Nunes (UFRB); Eliany Salvatierra (UFF), Alexandre Guerreiro (SEDUC/RJ)

*Das 9h às 10h30: cinema, educação e alteridade*

### **Cinema, Educação e as origens da violência social na América Latina (Alexandre Guerreiro - SEEDUC-RJ)**



**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre o modo como a violência atravessa a Educação e de que forma o Cinema se relaciona com esse atravessamento no ambiente escolar. A partir de uma abordagem das origens da violência social na América Latina, buscamos entender os modos como cinema e educação se relacionam nesse contexto. Nesse sentido, acreditamos nos processos de subjetivação para desativar os dispositivos de coisificação do outro que se traduzem como fundadores da violência social.

**O corpo enclausurado: reflexões sobre o corpo na produção audiovisual dentro de espaços socioeducativos (Bruno Teixeira Paes - UFRJ)**

**Resumo:** Esta apresentação busca abordar a questão da produção audiovisual dentro de espaços socioeducativos, partindo da experiência do *Inventar com a Diferença*. O intuito é refletir sobre a condição dos corpos, seus condicionamentos e modulações dentro do sistema prisional, e, como a experiência de realização audiovisual poderia contribuir na construção de outras identidades e rupturas de fronteiras da imagem.

**Inventar nos socioeducativos (Douglas Resende - UFF)**

**Resumo:** Relato de uma entrada do cinema em escolas do sistema de medidas socioeducativas do Rio de Janeiro por meio de um projeto de formação para professores produzido pelo *Inventar com a Diferença*: cinema, educação e direitos humanos.

*Das 11h às 12h30*

*Cinema, educação e alteridade*

**Documentário escoleiro: sem receita (Daniele de Carvalho Gazinolli - UFRJ)**

**Resumo:** A experiência de ver e fazer cinema com as cozinheiras de uma escola suscita questões sobre os movimentos de aprender e desaprender em momentos de suspensão da rotina institucional. Essa experiência dispara uma tese sobre como acontece e o que significa o fazer cinema na escola, quando comparado a outras experiências de fazer cinema, como as dos operários franceses que faziam um cinema militante, cuja marca é o tremor das câmeras, percebido nas imagens produzidas nas ações de luta.

**Cinema-educação: entre o velho, o novo e outros territórios (Fernanda Omeiczuk Walter - UFSJ)**

**Resumo:** Este trabalho compartilha reflexões emergentes de um projeto que promove experiências de cinema entre professores em formação com o público de uma Instituição de Longa Permanência para Idosos em São João Del-Rei/MG. Trabalhamos com o conceito de território desenvolvido por Deleuze; com o cinema como experiência estética e de igualdade a partir de Rancière; e com a aposta de que o encontro desloca o fazer docente, o cinema e a experiência do “velho” em meio aos discursos de inovação pedagógica.

**GT 4 – Indústria e Recepção Audiovisual - Sala 203, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Tunico Amancio (UFF), Arthur Autran (UFSCar), Pedro Curi (ESPM/RJ)

*Das 9h às 10h30*

*Mesa 5 – Circulação do Produto Audiovisual na América Latina I*

**A Pelmex e sua inserção social no Brasil (Tunico Amâncio - UFF)**

**Resumo:** É uma reflexão sobre o posicionamento das Películas Mexicanas S.A (PELMEX) na sociedade brasileira, desde sua inserção no mercado cinematográfico de exibição. Vamos buscar os procedimentos de estabelecimento da marca industrial da empresa no universo social principalmente do Rio de Janeiro através de movimentos aproximativos aos eventos culturais mais conhecidos da cidade, busca de visibilidade que reforça os laços entre as comunidades mexicana e brasileira e provoca associações identitárias.

**Tenochtitlán no Catete: o Cine Azteca e a PELMEX no Brasil (João Luiz Vieira - UFF)**

**Resumo:** A pesquisa em andamento prossegue em busca de maiores dados sobre o fabuloso Cine Azteca, inaugurado no Rio de Janeiro em 12 de outubro de 1951 como o cinema lançador exclusivo de produções cinematográficas vindas do México. Aqui a ênfase recai sobre as estratégias de publicidade empregadas na divulgação inicial do cinema (1951-1954), na intermediação com o público através de seus programas

impressos e na competição inicial com outro movie palace situado a duas quadras e meia de distância, o Cine São Luiz, inaugurado no Natal de 1937.

### **Os espectadores campineiros: observações sobre o público de cinema em Campinas/SP (Eduarda Wilhelm - UNICAMP)**

**Resumo:** O consumo de cinema envolve uma série de questões relacionadas às dimensões sociais, econômicas e culturais. Dados estatísticos podem auxiliar a compreender essas dimensões sobre os espectadores de cinema em Campinas, que possui média superior à do estado em público e interesse nessa atividade cultural. Por mais que a cidade seja um caso isolado em relação a renda alta da população, ainda há uma grande parcela para a qual a questão econômica é uma barreira de acesso ao circuito comercial.

*Das 11h às 12h30*

*Mesa 6 – Circulação do Produto Audiovisual na América Latina II*

### **São Miguel do Brasil: uma distribuidora de filmes argentinos (Arthur Autran - UFSCar)**

**Resumo:** Esta comunicação tem por objetivo tratar das atividades da distribuidora de filmes São Miguel do Brasil, ligada à produtora argentina Estudios San Miguel. Fundada no Rio de Janeiro em 1943, a distribuidora comercializou películas da matriz e de outras produtoras da Argentina. O intento da comunicação é apresentar um panorama das atividades da São Miguel do Brasil, observando com especial atenção o lançamento e a circulação das fitas distribuídas pela empresa.

### **Canal O Cubo: ciberativismo na distribuição do audiovisual brasileiro (Thiago Fraga - UFF)**

**Resumo:** A partir do Canal O Cubo, plataforma online de distribuição de filmes brasileiros independentes, e da reflexão a respeito do ciberativismo e mídia livre, esse artigo investiga um modelo de exibição de filmes na internet de modo a reconhecê-lo como uma forma de ativismo em rede entre produtores audiovisuais. Com isso, o artigo pretende evidenciar de que modo o ciberativismo associa-se à iniciativas como a do Canal O Cubo que potencializam a distribuição de filmes no segmento do Vídeo On Demand.

### **GT5 – Memória História e Arquivo – Sala 205, Bloco E (Serviço Social), Gragoatá**

Coordenadores: Eliska Altmann (UFRRJ), Fabián Núñez (UFF), Reinaldo Cardenuto (UFF)

*9h às 10h30*

*Mesa 5 – Classe, raça/etnia, território e audiovisual*

### **Civilização tropical em perigo: cinema, elite e classes médias na *Belle Époque* carioca (Pedro Vinícius Asterito Lapera - FBN/UFF)**

**Resumo:** Inserindo-se em uma perspectiva que transita entre a história e a etnografia, este artigo analisa um *fait divers* ocorrido em fevereiro de 1916 em um cinema do Rio de Janeiro: uma discussão entre espectadores finalizada com um tiro. A questão principal que irá nortear este artigo é: de que modo estes sujeitos pertencentes à classe média e à elite projetaram algumas tensões sociais no consumo cinematográfico por ocasião do *fait divers* a ser analisado? Como questão secundária, investigamos quais concepções em torno do termo “civilização” foram usadas nas narrativas sobre o caso veiculadas pelos periódicos da época.

### **O inimigo bate à porta: disputas territoriais em *O som ao redor* e *Aquarius* (Leon Orlanno Lôbo Sampaio - UFBA)**

**Resumo:** A partir da primeira foto de arquivo de *O som ao redor* (2012), que revela uma porteira de fazenda, buscamos refletir como a divisão do espaço e a ideia de disputa territorial reverbera na obra do diretor Kleber Mendonça Filho, tal como um rastro. Tanto em *O som ao redor* quanto em *Aquarius* (2016), uma recorrência que percebemos é a de que os inimigos dos protagonistas parecem bater à porta.

### **Debaixo da floresta, tem gente: Rede Mocoronga, oficinas de vídeo e autorrepresentação das juventudes ribeirinhas do Pará (Marcella Rodrigues Tovar da Silva - UFF)**

**Resumo:** A Rede Mocoronga é instrumento da ONG Projeto Saúde & Alegria que, ao encontrar uma situação em que muitas doenças poderiam ser evitadas, além do atendimento médico, incorporou a

comunicação ao cotidiano das comunidades ribeirinhas do Pará através da capacitação técnica de jovens da região para a produção de jornal, rádio, TV, cinema e *Internet*. Nesse contexto, este estudo propõe investigar a autorrepresentação audiovisual dos povos da floresta e o uso do *YouTube* como ferramenta de resistência.

*Das 11h às 12h30*

*Mesa 6 – Memória e preservação audiovisual*

**Reutilizar para preservar: uma reflexão sobre a reapropriação dos arquivos audiovisuais em novas produções (Vanessa Maria Rodrigues - UFJF)**

**Resumo:** Pensamos a reutilização dos arquivos audiovisuais analógicos como uma forma de acesso, divulgação e retomada de imagens que vivem à mercê o processo de deterioração do tempo e da obsolescência tecnológica. Com base nisso, vamos apresentar como foi o processo de pesquisa e recuperação dos arquivos que compõem *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003), bem como discutir estratégias de preservação utilizadas por cineastas e instituições a fim de garantir a salvaguarda desse material do passado

**Arquivos cruzados: visualidade, historicidade e circulação de filmes domésticos da ditadura militar brasileira (Thaís Blank - FGV/RJ); Patrícia Machado - PUC/RJ e Débora Vieira - FGV/RJ)**

**Resumo:** A comunicação apresentará os primeiros resultados de uma pesquisa ainda em andamento que tem como objetivo mapear, coletar, analisar e disponibilizar imagens em movimento realizadas no âmbito privado entre 1964 e 1985, que estão dispersas, adormecidas em arquivos ou até mesmo em vias de desaparecimento. Articulando esses diferentes registros com os depoimentos recolhidos em entrevistas filmadas ao longo da pesquisa e com documentos dos arquivos pessoais e públicos que dizem respeito a origem, a trajetória e aos usos dessas imagens, desejamos revelar as condições de produção desses filmes amadores explorando o encontro entre a intimidade e a política.

**40 años “de-memoria”: como el archivo forma el documental sobre la dictadura chilena (Javiera Catalina Medina López - Paris 8)**

**Resumo:** O documentário como um arquivo em resistência. Como o dispositivo de filme ativa o arquivo e até que ponto o arquivo forma o documentário. Respondendo a estas questões, nós iremos vislumbrar algumas diferenças no tratamento do arquivo na evolução tecnológica dos últimos quarenta anos. Mas novos surgirão, como: o que acontece quando o próprio filme se torna um documento e, nesse sentido, também entra na lógica do arquivo? É o caso de *La batalla de Chile de Guzmán*?

# SUMÁRIO

<i>Alexandre Marino Fernandez e Ricardo Tsutomu Matsuzawa</i> .....	<b>27</b>
<i>Alexandre Silva Guerreiro</i> .....	<b>35</b>
<i>Ana Flávia de Andrade Ferraz e Otávio Cabral</i> .....	<b>43</b>
<i>Ana Paula Nunes</i> .....	<b>51</b>
<i>Antonio Carlos Amancio da Silva</i> .....	<b>60</b>
<i>Arthur Fiel</i> .....	<b>67</b>
<i>Carolina Ficheira e Giovana Moraes</i> .....	<b>77</b>
<i>Carlos Guilherme Vogel</i> .....	<b>83</b>
<i>Daniela Pastore, Elis Crokidakis e Ivana Grehs</i> .....	<b>94</b>
<i>Daniele de Carvalho Grazinoli</i> .....	<b>106</b>
<i>Fabián Núñez</i> .....	<b>114</b>
<i>Fernanda Omelczuk</i> .....	<b>121</b>
<i>Giovanni Francischelli</i> .....	<b>130</b>
<i>Iomana Rocha</i> .....	<b>137</b>
<i>Laís Lorenço</i> .....	<b>145</b>
<i>Lívia Cabrera</i> .....	<b>154</b>
<i>Luciano de Melo Dias</i> .....	<b>163</b>
<i>Luciano Carneiro</i> .....	<b>171</b>
<i>Lúcio Reis Filha</i> .....	<b>178</b>
<i>Luis Stéfano Murillo Reyes</i> .....	<b>185</b>
<i>Luiz Todeschini</i> .....	<b>191</b>
<i>Marcio Blanco</i> .....	<b>201</b>
<i>Márcio Zanetti Negrini</i> .....	<b>208</b>
<i>Mariana Dias Miranda</i> .....	<b>219</b>
<i>Natalia Belasalma</i> .....	<b>230</b>
<i>Rafael de Luna Freire</i> .....	<b>241</b>
<i>Roderick Steel</i> .....	<b>252</b>
<i>Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes</i> .....	<b>257</b>
<i>Sancler Ebert</i> .....	<b>265</b>
<i>Silvana Flores</i> .....	<b>272</b>
<i>Sofia Carolina da Silva</i> .....	<b>281</b>
<i>Tatiana Vieira Lucinda e Nilson Assunção Alvarenga</i> .....	<b>288</b>
<i>Thiago Fraga</i> .....	<b>298</b>
<i>Vanessa Maria Rodrigues</i> .....	<b>306</b>
<i>Verônica Pacheco Oliveira Azeredo e Inês Assunção de Castro Teixeira</i> .....	<b>313</b>
<i>Vítor Oliveira Côrtes</i> .....	<b>320</b>

## Sonorização ao Vivo: O acaso e a atitude de tatear na construção sonora de *A luta vive*

Alexandre Marino Fernandez<sup>1</sup>

Ricardo Tsutomu Matsuzawa<sup>2</sup>

**Resumo** A comunicação pretende discutir o processo de sonorização de *A luta vive*. Filmado em Super 8, tomada única e com o som realizado ao vivo, apresentado como “surpresa”, já que a equipe não teve contato prévio com o filme. A criação é realizada através de técnicas experimentais, com uma estrutura pré-determinada simples, que privilegia o acaso e a atitude de tatear, preconizada por Flusser como “método heurístico da pesquisa”. Discutiremos, também, os conceitos de experiência autêntica (*Erfahrung*) e inautêntica (*Erlebnis*) e aura, trazidos por Walter Benjamin, e de jogo, através de Huizinga, Flusser e Rancière.

**Abstract** In this communication we will discuss the process of creating the soundtrack for the short movie *A luta vive* (The struggle lives). Shot in super 8, without editing, with the soundtrack created live and presented as a “surprise” for the creators, since the sound crew did not have contact with the movie prior to the exhibition. The soundtrack was created through experimental processes, with a simple predetermined structure, which enables chance and a groping attitude, called “heuristic research method” by Vilém Flusser. We will also discuss the concepts of experience (*Erfahrung* and *Erlebnis*) and aura, brought up by Walter Benjamin, and that of game, through Huizinga, Flusser and Rancière.

### Introdução

Na presente comunicação abordaremos o processo de desenvolvimento da trilha sonora do projeto *A luta vive*, realizado pelo coletivo Atos da Mooca em 2017, em homenagem aos 100 anos da morte do anarquista espanhol José Martinez, que culminou com a greve geral de 1917 em São Paulo. *A luta vive* foi filmado em Super 8 para o Festival Internacional de Filmes *Super Off*, para a categoria *tomada única*, que pressupõe a produção de filmes sem recorrer à técnicas de pós-produção como edição, correção de cor, efeitos especiais e sonorização. O filme é rodado na ordem em que será apresentado e a revelação do filme fica a cargo do Festival que também faz a *première* do filme.

Neste processo, o que nos interessa discutir é a realização da trilha sonora sob as limitações impostas pelo festival. A equipe de sonorização, composta pelos músicos e artistas sonoros Alexandre Marino, DeCo Nascimento, Rodolfo Valente e Vitor Kisil, não pôde, pelas regras do festival, assistir ao filme antes da sonorização. Sendo assim, a trilha foi feita ao vivo, durante a estreia do filme.

Interessa pontuar que esta limitação subverte o fluxo de trabalho (*workflow*) tradicional<sup>3</sup> de criação de trilha sonora para obras audiovisuais: um trabalho realizado em pós-produção, com realização de sessões de *spotting* entre diretores/produtores e trilheiros e *sound designer*, para planejar os momentos de entrada de música e suas funções na narrativa e o projeto de *sound design*; composição de trilha sonora em sincronia com as imagens, com possibilidades de edições para melhor sincronia; processo de sound design em que todos os sons de ações dos personagens podem ser recriados em estúdio (processo chamado, no jargão técnico, de *foley art*); todas as paisagens sonoras e efeitos de máquinas e aparelhos também podem ser recriados (*hard effects* e *sound effects*); e todos esses sons mixados de forma precisa por um técnico (ou mais - por vezes, em grandes produções, temos a presença de três técnicos de mixagem, um para os diálogos, outro para os efeitos e outro para a música), em uma sala específica, com um alto nível de controle e sincronicidade.



No processo de sonorização de *A luta vive* nunca buscamos este nível de controle. Nosso fluxo de trabalho ocorreu da seguinte forma: alguns dias antes do festival, Renato Coelho (que assinou a direção do projeto), Ricardo Matsuzawa (fotografia), e Ivan Ferrer (arte), realizaram uma reunião com a equipe de criação sonora para apresentar o *storyboard* do filme, com indicações aproximadas da duração de cada plano<sup>4</sup>. Munidos destas informações, partimos para a criação do universo sonoro de projeto, a partir da identificação da “paleta sonora” de cada artista sonoro. A pergunta que norteou o processo criativo da trilha sonora foi: como cada som, presente na paleta sonora de cada artista, pode auxiliar a narrativa em cada momento do curta-metragem?

O processo de sonorização de *A luta vive*, como apontado acima, difere do processo tradicional em diversos níveis. Em primeiro lugar há uma intencional falta de controle sobre o resultado final da sonorização, por não termos assistido ao filme durante a criação da trilha, mas, também, por se tratar de uma sonorização ao vivo e sem o uso de partituras ou *cue sheets*<sup>5</sup> detalhadas. Em segundo lugar há a valorização do coletivo em função da hierarquia: no processo cinematográfico tradicional, há uma concepção industrial do processo de sonorização, em que há um líder - o *sound designer* -, que comanda seus “funcionários” de forma vertical, este líder, por sua vez é comandado pelo diretor do filme, há também a figura do compositor, que escreve a música (que pode ser executada por músicos ou realizada totalmente em âmbito eletrônico/digital), mas que também está “abaixo” do diretor. Por fim, nos processos de edição e mixagem sonora, ocorre a seleção dos sons realizados pelas equipes, em que o *sound designer* e o diretor escolhem quais sons entrarão na trilha sonora final e em que intensidade estes sons serão exibidos, sempre em função de controle e precisão.

Destarte, cada exibição com sonorização ao vivo é singular<sup>6</sup>, há liberdade para, no momento da exibição, os artistas improvisarem e criarem algo novo. Há, inclusive, a liberdade para que a sonorização ocorra sem a presença dos quatro artistas que realizaram a sonorização da estreia, como de fato já ocorreu algumas vezes, em exhibições posteriores.

Tal diferença em relação ao processo tradicional de sonorização nos fez refletir sobre algumas importantes questões filosóficas presentes na contemporaneidade, que pretendemos discutir nesta comunicação.

## Experiência x Vivência

Uma das questões que o processo de sonorização do curta-metragem *A luta vive* nos trouxe foi a da experiência. Podemos considerar o processo de composição da trilha sonora do filme como experimental. Entretanto, é importante salientar que tal termo é complicado e pode suscitar diferentes entendimentos. Para trazer certa luz ao assunto, indicamos a leitura a Frank X. Mauceri (1997), em seu artigo *From Experimental Music to Musical Experiment*.

Não cabe aqui uma explanação completa das diversas definições do autor, focaremos, nesta comunicação, na noção de experimento como função e como heurística. Em tais abordagens o autor cita duas formas distintas de operar: uma mais presente na música experimental Europeia, liderada por Stockhausen; outra mais presente nos EUA, liderada por John Cage. Nestas concepções experimento não é encarado como técnica, ou categoria, ele indica função, uma *função com um resultado imprevisível*. Na lógica europeia, o experimento precede a composição - primeiro o artista experimenta com diversos materiais e técnicas para descobrir quais entrarão na composição final (que não deve soar como “experimental” ou inacabada, ou seja, deve ter um senso mais rígido de estrutura musical). A abordagem estadunidense difere desta perspectiva, já que procura formas de fazer música que incorporem o imprevisível no momento da execução da obra. Para Cage, a ação experimental é aquela cujo resultado não está previsto.

Ao ser imprevista, esta ação não se preocupa com sua justificação. Como a terra, o ar, também não o necessitam. Uma interpretação de uma composição que é indeterminada no que diz respeito a sua performance é necessariamente única. (CAGE, 2005, p. 39)

Mauceri chama atenção para o fato de o termo função apresentar uma contradição em relação à postura experimental que define, sendo assim, finaliza seu artigo apresentando o conceito de experimento como heurística:

As técnicas são desenvolvidas para atingir um fim desejado e antecipado, para funcionar suavemente, para operar invisivelmente e silenciosamente. Somente quando uma tecnologia funciona mal [*malfunction*] nos atentamos a ela (a roda barulhenta...). Neste momento experimental não somente nos atentamos ao som, mas também às teorias, oposições e categorias implícitas no mecanismo da prática. Cage define o experimento em termos de sua função. Mas a definição de Cage torna impossível a funcionalidade no sentido técnico. O Experimento é disfuncional em relação a sua imprevisibilidade, que o torna inviável do ponto de vista do uso proposital; não pode ser uma ação com um final claro e definido. Ainda mais porque os aparelhos, instrumentos e técnicas que constituem os experimentos carregam consigo uma história de uso proposital [*purposeful use*], ou senão não seriam chamados técnicas. A diferença entre função e mal função é calcada na intenção e consequentemente na percepção. (MAUCERI, 1997, p. 200)

Tal concepção de experimental nos parece fértil e potente para discutir as questões que aqui se apresentam e nos parece, também, próxima ao nosso processo de sonorização do curta-metragem, no qual os sons foram sendo desvendados e descobertos ao longo do processo de planejamento e exibição do filme na estreia e testados durante as exibições posteriores. Desta forma, é um processo de tatear o campo de possibilidades sonoras e experimentar aquelas que melhor se encaixam no momento das exibições.

Segundo Flusser, “quem diz 'tatear', está dizendo que algo se move cegamente com a esperança de encontrar algo, como que por acidente. 'Tatear' é o método heurístico da pesquisa.” (FLUSSER, 2008, p. 41)

A abordagem do experimento como heurística é bem similar à abordagem defendida por Jorge Larrosa Bondía (apoiado em Walter Benjamim) no contexto da educação:

A possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Lentidão, paciência, parar para pensar, para escutar, são pouco aceitáveis dentro do jogo capitalista de competição acirrada e acelerada entre pares. Outro elemento aparece como fundamental para que a experiência ocorra: a *passividade*. “O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.” (BONDÍA, 2002, p. 24) Passividade, claro, considerada sem a carga negativa e pejorativa que lhe atribuiu o mundo moderno, mundo hiperativo, mundo da informação, da opinião, da certeza; não da experiência.

Em seu artigo, Bondía traz o aspecto etimológico da palavra Experiência, que implica “o que nos passa”, “o que nos acontece”, “o que nos chega”. Bondía parte de Benjamin, que já havia notado a pobreza



das experiências no mundo moderno. Para Bondía, essa pobreza da experiência no mundo moderno tem algumas raízes, as quais vale a pena apresentar.

A primeira questão trazida pelo autor é a do excesso de informação - no mundo moderno, nos tornamos máquinas de obter informações e, com isso, nos fechamos para a experiência. A segunda questão é a da opinião - sendo o sujeito moderno aquele que sempre opina, acaba por fechar-se à experiência (aqui, de novo o autor cita Benjamin, para quem o periodismo é o grande dispositivo moderno de destruição da experiência, por seu foco na informação e na opinião). A escola moderna, salienta Bondía, ensina através do binômio Informação/Opinião, atenuando o potencial de experiência que poderia desenvolver. O terceiro ponto é o da falta de tempo - o excesso de informação, de excitação nos faz vivenciar o tempo mais depressa, tudo é fugaz, efêmero (líquido, como diria Zygmunt Bauman), com isso a memória é afetada, não guardamos mais nada, já que as informações devem ser sempre recebidas e a memória logo esvaziada para que as próximas informações tenham espaço livre para serem recebidas - nessa lógica, a experiência também é anulada, ou melhor, é impossível. O quarto ponto é o excesso de trabalho - na lógica capitalista e consumista, cada vez mais nos vemos obrigados a trabalhar em troca de capital para satisfazer nossas necessidades diárias; nessa lógica, o tempo dedicado ao trabalho destrói o tempo necessário para a experiência. O sujeito moderno, por essas características, é um sujeito de ação, que se crê poderoso para atuar no mundo (como já colocou de forma magistral Goethe em seu Fausto). A consequência disso, porém, é a hiperatividade, marca fundamental dos modernos, sempre em busca de encontrar o que somos naquilo que possuímos (ou naquilo que desejamos possuir), não nos permitindo, assim, o tempo à experiência, já que o saber da experiência demanda a interrupção - como já apontado em citação acima.

Ainda segundo o pesquisador espanhol, “somente o sujeito da experiência está (...) aberto à sua própria transformação.” (BONDÍA, 2002, p. 26) Neste sentido, a sonorização feita ao vivo, com o processo de improvisação coletiva, acima mencionado, permite essa abertura à transformação. Permite que adaptemos a sonorização ao local em que será apresentada e aos músicos envolvidos, permite, inclusive, uma transformação dos elementos sonoros de acordo com as experiências anteriores de sonorização do filme.

O saber da experiência, para Bondía, se dá na relação entre conhecimento e vida (mas não nos termos modernos: conhecimento como mercadoria e vida como satisfação das necessidades materiais). Na lógica proposta por Bondía, diferentemente da concepção moderna, a relação entre conhecimento e vida se dá no âmbito singular, no conhecimento que o indivíduo adquire com o passar da vida, de acordo com suas experiências, de acordo com suas próprias demandas. Esse conhecimento não é neutro, objetivo, mas sim apaixonado, subjetivo, carregado das necessidades singulares e individuais. Seu caráter é existencial (dependente da existência individual).

Bondía argumenta que em nosso mundo fechado à experiência, um complexo paradoxo se apresenta:

Uma vez vencido e abandonado o saber da experiência e uma vez separado o conhecimento da existência humana, temos uma situação paradoxal. Uma enorme inflação de conhecimentos objetivos, uma enorme abundância de artefatos técnicos e uma enorme pobreza dessas formas de conhecimento que atuavam na vida humana, nela inserindo-se e transformando-a. A vida humana se fez pobre e necessitada, e o conhecimento moderno já não é o saber ativo que alimentava, iluminava e guiava a existência dos homens, mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se. (BONDÍA, 2002, p. 28)

Tal paradoxo é bastante influenciado pelas concepções Benjaminianas de *Erfahrung* (experiência autêntica) e *Erlebnis* (experiência inautêntica). Segundo o filósofo alemão, *erlebnis* se define pela forma moderna de existência: o indivíduo isolado, preocupado somente com sua história pessoal, agarrado às

demandas práticas de sua existência, um pragmatismo que implica em uma vida sem laços com o passado, atropelado pelos excessos de ofertas da sociedade de consumo. Benjamin relaciona tal processo à teoria do choque Freudiana, em que o trauma inviabiliza a produção de memórias duradouras. Aí reside o grande problema da experiência inautêntica para o filósofo, já que a memória é condicionada à uma escuta atenta, um estado de presença e atenção, de disponibilidade, que demanda uma descontração que se aproxima da passividade e do tédio: “o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência.” (BENJAMIN, 1980, p. 62).

A experiência de sonorização ao vivo de uma obra audiovisual, ao quebrar com a lógica industrial de construção de trilha sonora, permite uma aproximação da atitude necessária para a experiência autêntica (*erfahrung*), que Benjamin aproxima do trabalho artesanal e do narrador de histórias tradicionais:

Pelo lado sensorial, narrar não é de forma alguma, apenas obra da voz [...]. Aquela velha coordenação de alma, olho, mão, gestos, é a coordenação artesanal que encontramos no habitat da arte de narrar. (BENJAMIN, 1980, p. 74).

Como bem apontam Lima e Magalhães:

Walter Benjamin empreendeu a tarefa de clarificação da Modernidade, depreendida como uma construção filosófica de uma totalidade – por meio do uso de imagens de coisas e de fatos do passado, que Benjamin considerava como ur-formas do presente. E fez isto em relação à cidade por meio dos recursos da citação e da montagem, recuperando aspectos da indústria cultural e da história social urbana, explicitando as práticas sociais e o mundo das mercadorias e o sonho coletivo que o capitalismo do século XIX, produziu, de caráter reificante e fetichizante. A fantasmagoria moderna engendrada pelas mercadorias no plano da publicidade, das arquiteturas, das práticas sociais e da indústria cultural era, então, o seu foco. Daí, destacaram-se imagens concretas, descontínuas, plenas de contradições, irreduzíveis a uma conjugação estanque para formar uma representação global da realidade social. Neste sentido, as imagens do flâneur, da prostituta, do homem-sandwich, típicas do cenário urbano da Paris oitocentista serviriam para exprimir concretamente uma constelação histórica filosófica que era a própria Modernidade. (LIMA & MAGALHÃES, 2010, p. 152)

Destarte, pensar em uma sonorização feita coletivamente (bem como toda a produção do filme em si), em um processo de tatear, experimental do ponto de vista heurístico, como já apontamos acima, pode conduzir para uma experiência autêntica (*erfahrung*) em seu momento de exibição, com a sonorização ocorrendo ao vivo. Um processo que implica tanto um contato mais profundo entre os músicos-improvisadores-sonorizadores, quanto entre os artistas e o público, já que a sonorização ocorre no aqui e agora da exibição do filme e não a partir de uma gravação meticulosamente estruturada, com múltiplas camadas, calcada nas categorias industriais de controle, precisão e hierarquia.

Interessante pensar que, para Benjamin, o cinema é uma das artes onde a experiência autêntica é mais difícil se ser atingida, já que no cinema “desfruta-se do que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto” (BENJAMIN, 1980, p. 2).

Como apontam Lima e Magalhães:

Benjamin constatou que o cinema substituiu a estabilidade da imagem pelo fluxo contínuo, que inviabiliza a interiorização e a reflexão – a associação de ideias – já que não se pode meditar no que se vê, porque as imagens em movimento substituem os próprios pensamentos. Neste sentido, a fruição irrefletida do cinema se opõe à atitude concentrada,

de contemplação desinteressada e visceral, própria da era da arte aurática. (LIMA & MAGALHÃES, 2010, p. 154)

Nota-se tal constatação nas seguintes palavras do filósofo alemão sobre a obra de arte aurática que, segundo ele é apta a produzir a experiência autêntica (*erfahrung*):

Aquele que se concentra diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da passagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. (BENJAMIN, 1980, p. 26).

Acreditamos que a sonorização ao vivo e improvisada, propõe uma ruptura nesta forma cinematográfica industrial massificada, já que conta com a presença do coletivo de artistas dentro da sala, realizando uma versão única e singular, além de contar com uma organização horizontal e livre, o que permite uma experiência mais profunda e autêntica no espectador, bem como nos realizadores. Experiência esta que pode reforçar a sensação de *aura* da obra cinematográfica. Não nos referimos aqui ao conceito *aura* exatamente como descrito por Benjamin, derivado de uma relação única com o espectador, restrito às obras únicas, objetos de culto. Entendemos a *aura* em seu sentido “secularizado” e desenvolvido, como proposto por Georges Didi-Huberman:

É preciso secularizar a *aura*; é preciso, portanto, refutar a anexação abusiva do aparecimento ao mundo religioso da epifania. A *Erscheinung* benjaminiana refere por certo a epifania – aí reside a sua memória histórica, a sua tradição -, mas refere também, e literalmente, o sintoma (...), ou o valor de sintoma que assumirá fatalmente toda a epifania. Em ambos os casos, ela transforma o aparecimento num conceito de imanência visual e fantasmática de fenómenos ou de objetos, não num signo enviado da sua fictícia região transcendente. (2011, p. 129)

Neste sentido, a sonorização ao vivo, sendo única, permite a leitura Benjaminiana de *aura*, mas também permite a intensificação de seu efeito no sentido mais contemporâneo do conceito.

## Homo Ludens

Outro ponto importante que podemos inferir a partir da experiência de sonorização ao vivo do filme *A luta vive*, é a questão do Jogo. Em *Silence*, John Cage faz a seguinte pergunta: “Qual o propósito de escrever música, então?”, a resposta:

Um deles é não ocupar-se de propósitos, mas de sons. Ou ainda a resposta deve ser dada em forma de paradoxo: uma falta de propósito intencional ou um jogo sem propósito. O jogo, entretanto, é uma afirmação da vida - não uma tentativa de extrair ordem do caos, nem de sugerir melhoras na criação, senão simplesmente um modo de despertar a vida que vivemos, que é maravilhosa, uma vez que separamos nossa mente e nossos desejos de seu caminho e a deixamos atuar por si só. (CAGE, 2005, p. 12)

O uso de Cage da palavra *Jogo* nos interessa aqui, já que a proposta do festival *Super Off* de realização do filme em tomada única e sua sonorização na estreia sem que os sonorizadores pudessem ver o filme antes, nos parece muito a um jogo e atua na mesma chave desta forma cultural. Sendo assim, o aspecto lúdico também pode ser abordado aqui.

Vilém Flusser, em artigo para o jornal O Estado de São Paulo, datado de 1967, aponta o jogo como

extensão do homem. Para ele, o ser humano é *homo ludens*, considerando “pois a capacidade humana de jogar e brincar como aquilo que significa o homem e o distingue dos animais (e talvez também dos aparelhos), que o cercam.” (FLUSSER, 1967, p. 2)

Importante salientar que tal concepção lembra bastante a reflexão de Johann Huizinga, no livro *Homo Ludens*, de 1938. Segundo o pesquisador neerlandês, os jogos não só precedem a cultura, como estão em sua base. Ele afirma que nas formas mais complexas de jogo, há uma saturação “de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons da percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza.” Ele deixa claro, entretanto, que não se pode afirmar que a beleza seja característica inerente ao jogo (ele cita uma série de exemplos em que isso não ocorre, por exemplo no capítulo dedicado à relação entre jogo e guerra). Para o autor, o “conceito de jogo deve permanecer distinto de todas as outras formas de pensamento através das quais exprimimos a estrutura da vida espiritual e social.” (HUIZINGA, 2010, p. 9-10)

Interessa-nos o potencial crítico e expressivo do jogo. Para tal, cabe a reflexão de Flusser sobre o assunto:

Será no jogo, no diálogo lúdico com os outros, que o futuro jogador se concretizará sob forma de aventura. O jogo futuro fará a concretização da abstração ‘eu’ sob a forma de ‘nós outros’. Bem: não creio que possa haver perspectiva mais entusiasmante do que esta. (FLUSSER, 2008, p. 144)

Na mesma linha de pensamento, o filósofo francês Jacques Rancière, diz que o elemento lúdico, na arte contemporânea, aparece como oposição à austeridade do alto modernismo, se espalhando em todas as partes como uma arte que “haveria assimilado os contrários: a gratuidade do divertimento e a distância crítica, o *entertainment* popular e a deriva situacionista.” Para ele, o jogo caracteriza e reforma a humanidade do homem: “o homem somente é um ser humano quando joga.” (RANCIÈRE, 2005, p. 18)

O jogo aparece, segundo Rancière, como ruptura, como definição de uma nova utopia, já que define a arte em função de seu pertencimento a um *sensorium* diferente do hegemônico:

O poder da forma sobre a matéria, é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre os homens da natureza. Se jogo e aparência estética fundam uma comunidade nova, é porque são a refutação sensível desta oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que constitui em definitivo a diferença entre duas humanidades. (...) Aqui é onde adquire sentido a equação que faz do jogador um homem verdadeiramente humano. A liberdade do jogo se opõe a servidão do trabalho. (RANCIÈRE, 2005, p. 21)

Interessante notar como o filósofo francês aponta o jogo como oposto à servidão do trabalho. Ao pensarmos a sonorização ao vivo, realizada em forma de jogo, como oposta ao tradicional processo de sonorização profissional, industrial, hierarquizado, podemos estabelecer esta conexão entre a experiência autêntica, teorizada por Benjamin, e a proposta de liberdade inerente ao jogo, apontada por Rancière, evidenciando o potencial expressivo e subversivo do processo adotado para a criação da trilha sonora do curta-metragem *A luta vive*.

Finalizamos a discussão citando Huizinga: “o jogo lança sobre nós um feitiço: é fascinante, cativante” (HUIZINGA, 2010, p. 12). Com tal reflexão, pretendemos chamar atenção do leitor para processos de realização audiovisual que fujam do padrão, que permitam aos criadores e ao público experiências distintas da tradicional fruição audiovisual baseada em materiais gravados, mixados e determinados, não que acreditemos que este tipo de experiência seja pior ou melhor do que a proposta por nós nesta comunicação. Desejamos apenas expressar a importância de propostas como esta no sentido de oferecer,

ao público e aos criadores, experiências singulares e diversas - autênticas (*Erfahrung*).

## Referências

BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência.” In: *Revista Brasileira Da Educação*. São Paulo: v. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.

CAGE, J. *Silencio*. Madrid: ed. Árdora, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.

FLUSSER, V. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio Da Superficialidade*. São Paulo: ed. Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. “Jogos”. In: *Suplemento Literário, OESP*. São Paulo, v. 12 (556): 1, 1967. Originalmente publicado em 09/12/1967.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LIMA, F. G. G & MAGALHÃES, S. M C. “Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin”. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010

MAUCERI, F. X. “From Experimental Music to Musical Experiment”. In: *Perspectives of New Music*. Nova Jersey: Princeton University Press, v. 35, n.1, p. 187-204. 1997.

RANCIÈRE, J. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2005.

## Notas

1. Alexandre Marino Fernandez, Universidade Anhembi Morumbi, professor universitário, amfernandez@anhembi.br

2. Ricardo Tsutomu Matsuzawa, Universidade Anhembi Morumbi, professor universitário, ricardo\_matsuzawa@yahoo.com.br

3. Por tradicional, nos referimos aqui à industrial, baseado nas premissas comerciais, como no modelo estadunidense de produção.

4. Como na exibição em super 8 a velocidade de reprodução é diferente em cada projetor/sala, a duração exata dos planos não pode ser definida.

5. Folhas de minutagens, onde há indicação precisa de sons musicais e/ou não-musicais para cada plano do filme.

6. Importante destacar que nem todas as exibições do filme são sonorizadas ao vivo. Gravamos uma das sonorizações e a utilizamos em situações de exibição em que não há possibilidade da sonorização ao vivo.



# Cinema, Educação e as Origens da Violência na América Latina

Alexandre Silva Guerreiro<sup>1</sup>

**Resumo** O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre o modo como a violência atravessa a Educação e de que forma o Cinema se relaciona com esse atravessamento no ambiente escolar, a partir de uma abordagem das origens da violência social na América Latina. Buscamos entender os modos como cinema e educação se relacionam dentro desse contexto e acreditamos nos processos de subjetivação para desativar os dispositivos de *coisificação* do outro que se traduzem como fundadores da violência social.

**Abstract** This paper aims to investigate how violence goes through Education and in what way Cinema is related to this crossing in the school environment from an approach to the origins of social violence in Latin America. We seek to understand the ways in which cinema and education relate within this context and we believe in the processes of subjectivation to disable the mechanisms that turn the Other in an object which has its origins in social violence.

## Introdução

Para refletirmos sobre a maneira pela qual a Educação e o Cinema se relacionam com o tema da Violência, propomos buscar entender primeiro como a violência se constitui socialmente para, em seguida, pensarmos no caso específico da relação cinema e educação. A questão da violência na educação está presente em nosso cotidiano e é cada vez mais urgente encontrar formas de desarmar a violência presente na escola e na sociedade, de um modo geral, e compreender como o cinema e a arte atuam/podem atuar nos processos de subjetivação dos atores envolvidos na educação.

Ao investigarmos as origens da violência, notadamente na América Latina, queremos encontrar elementos que nos permitam diagnosticar as formas pelas quais essa violência se faz presente no contexto escolar. A partir disso, acreditamos ser possível contribuir para uma discussão sobre Cinema e Educação no sentido de compreender de que maneira nossas práticas pedagógicas, metodologias, bem como nossas abordagens do cinema na escola estão atravessadas pela violência ou engajadas em sua desconstrução.

## As origens da violência

A origem etimológica da palavra violência nos remete ao latim *violentia*, qualidade de *violentus* que, por sua vez, vem de *vis*, que significa força, e *olentus*, que significa abundância. No entanto, a violência é um conceito complexo e que se encontra na sociedade de formas explícitas, mas também sutis e silenciosas. Seja como for, existe algo em comum a todos os tipos de violência e que, segundo Marconi Pequeno, constitui-se como “o fato de atingirem o ser humano naquilo que ele tem de essencial: sua dignidade.” (PEQUENO, 2016, p.139)

A violência precisa ser pensada, antes de tudo, como parte integrante da humanidade. O ser humano sempre esteve inserido em contextos de violência em todas as sociedades, e se a criação de situação de violência depende do homem, seu combate e desarticulação são dependentes de como o homem se relaciona com o outro, em diferentes épocas e culturas.

Além disso, a violência é, constantemente, exercida como controle ostensivo dos indivíduos por

parte do governo e de instrumentos do Estado, mas pode ser também perpetrada por indivíduos e grupos isolados. Dentre suas muitas manifestações, podemos considerar a violência ordinária, que marca nosso cotidiano, bem como a do crime organizado, a violência política, de gênero, simbólica. De qualquer modo, ela é, por definição, a negação dos direitos fundamentais do ser humano como compreendemos hoje. Nesse sentido, a luta pelos direitos humanos se consitiui como combate à violência em suas diversas manifestações.

Logo, quando Marconi Pequeno coloca no horizonte da violência a privação da dignidade da pessoa humana, ele conecta violência com direitos humanos na medida em que a pauta destes, em suas mais variadas reivindicações, busca, justamente, criar as condições para a garantia da dignidade da pessoa humana. Podemos afirmar que a violência se dá na ausência dos direitos humanos e vice-versa.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, é uma construção histórica. Contextualmente, o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, após o massacre de milhões de pessoas, que nos autoriza a pensar no século XX como sendo o século da brutalidade, possibilitou a criação da ONU e a luta pela garantia dos direitos humanos como aliados no combate à violência que atingira, durante a guerra, proporções inimagináveis até então. A capacidade do homem de avançar tecnologicamente na elaboração de armas de destruição em massa, bem como de alicerçar ideologias que pressupunham a aniquilação do outro, colocava em xeque a própria humanidade, encontrando nas medidas elaboradas no pós-guerra um freio necessário. Porém, como sabemos, essas medidas não impediram que a violência continuasse a avançar, antagonizando com os direitos humanos desde então.

A partir de sua criação, os direitos humanos seguiram ampliando seu escopo de alcance, numa luta contínua e urgente. Em 1993, a Conferência de Viena estabeleceu três fundamentos que passaram a reger os direitos humanos, considerados como indivisíveis, universais e interdependentes. A ampliação desses direitos, historicamente divididos em direitos civis e direitos sociais, encontra nos DHESCA um reconhecimento de sua abrangência, ao estabelecer que os direitos humanos passam a pressupor, também, os direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais.

Por outro lado, a segunda metade do século XX viu a manutenção de práticas violentas em diversos âmbitos, fazendo frente ao avanço pela efetivação dos direitos humanos, o que nos faz pensar que a violência é um fenômeno muito mais arraigado no ser humano do que poderíamos supor. Mesmo a partir da elaboração de tratados que buscam efetivar os direitos humanos, os países que ratificaram uma série de conferências destinadas a essa efetição não lograram aniquilar a violência em suas mais variadas formas. A razão disso talvez possa ser encontrada nas origens sociais da violência.

No caso da América Latina, Juan Marino (2004) coloca quatro fases que considera como ciclos históricos da violência. Para Marino, a primeira fase envolve as lutas indígenas agrárias, que tem como paradigma a Revolução Mexicana, de 1910. A luta pela terra e pela reconquista de suas bases sociais e políticas estariam na origem de movimentos de violência como reação à violência perpetrada pelos povos europeus nas Américas.

A segunda fase seria caracterizada pelos conflitos regionais e político-partidários, marcados também pela ascensão do populismo. Aqui, Marino aponta os cangaceiros do Nordeste brasileiro e os bandoleiros da Colômbia como lideranças regionais em suas comunidades e como frutos de uma mobilização moral. Nos grandes centros urbanos, o populismo se manifestou em diversas frentes, com Vargas no Brasil, Perón na Argentina, Rojas Pinilla na Colômbia e Perez Jimenez na Venezuela.

A terceira fase seria a dos movimentos revolucionários marxistas, que marcaria uma transição do período pré-político para o período político dos movimentos sociais. Nesse sentido, é a luta dos



movimentos antissistema através de uma mobilização sociomoral holística que caracterizaria esta fase, que tem como paradigma o sucesso da Revolução Cubana. Por fim, o autor aponta a quarta fase como sendo a da democracia eleitoral e ascensão do crime organizado na América Latina indicando, contudo, que a democracia eleitoral não nos trouxe, ainda, respostas efetivas sobre seus rumos, permanecendo em suspenso uma perspectiva de sucesso da superação do dualismo de exclusão. Pelo contrário, a fase que tem a democracia eleitoral no horizonte para solução dos problemas sociais latinoamericanos é também a que viu o crescimento descontrolado da violência como consequência do narcotráfico.

O conhecido fato histórico responsável é a economia de entorpecentes. Este novo elemento no cenário continental tem duas consequências negativas gravíssimas, em última instância ligadas entre si. Abre-se no continente uma avenida ultra-rápida e ultra-eficiente de acesso aos recursos historicamente bloqueados para os excluídos (...). A outra consequência negativa grave é que a economia dos entorpecentes oferece uma nova perspectiva de violência nos casos da Colômbia, do Peru e do México. (MARINO, 2004)

Sendo assim, a análise do autor nos traz à realidade do narcotráfico que se faz presente na sociedade contemporânea e que arrasta para situação de extrema violência boa parte da juventude pobre, notadamente nos países latinoamericanos. Como sabemos, as consequências maléficas do tráfico de entorpecentes é notável não só nos países citados por Marino, e o entendimento do seu alcance social se dá pelo nível de exclusão social nas sociedades latinoamericanas, ou do dualismo de exclusão.

O que extraímos dessa abordagem dos ciclos históricos de violência na América Latina é que a complexidade do tema da violência é evidente e não pode ser diagnosticada, apenas, pela observação de uma situação de crise num determinado momento. As raízes da violência estão na nossa formação histórica, no massacre dos povos originários da América, na escravização dos povos africanos trazidos para o continente, bem como na manutenção de uma sociedade baseada na exclusão de enormes contingentes populacionais, através de políticas de Estado, mas também da marginalização de grupos étnicos e sociais que passam a sofrer a violência perpetrada por grupos ou indivíduos. A história do Brasil tem início na violência direta, através da intervenção física, primeiro com o quase extermínio da população indígena, depois, com a escravidão da população africana trazida para o país. Já a violência indireta se dá pela subtração de bens e recursos materiais. (PEREIRA, 2010; SANTOS, 1983)

Refletindo sobre o momento atual, Michel Misse propõe pensar a situação da violência no Rio de Janeiro, por exemplo, a partir de uma chave que nos ajuda a refletir sobre a violência de maneira mais geral. Misse articula sua análise em torno do que ele chama de *acumulação social da violência*. A partir desse conceito, a violência passa a ser vista como uma síndrome, um complexo de fatores, articulando as diversas frentes nas quais a violência se dá. Assim, a violência é vista como consequência de um todo social que se articula tornando a todos atores dos processos violentos.

Como muitos dizem, com frieza e satisfação, no Brasil, “Menos um!” quando matam um ladrão. Muitos também não avaliam que, ao fazê-lo, participam ativamente de seu assassinato e da indiferença em esclarecê-lo e punir seus autores. Tratam-no como alguém “que pode ser morto” (...). Participam, também, ativamente da possibilidade de que, em um assalto, o assaltante não queira apenas suas jóias e seu dinheiro, mas queira também, por vingança ou indiferença, levar as suas vidas. É o que basta. (MISSE, 2008, p.384)

Como nos lembra Marielle Franco (2014), em seu estudo das Unidades de Polícia Pacificadora do Rio de Janeiro, o aparato policial do Estado ao entrar nas comunidades sob a sigla das UPPs distancia-se da ideia de levar para essas comunidades políticas públicas que garantam saúde, educação, cultura, o que

resultaria na diminuição da violência e não no seu incremento. A autora, que se tornou símbolo da luta pelos direitos humanos, aumenta a estatística de defensores dos DH assassinados no Brasil, reiterando a ideia de que violência e direitos humanos se colocam em campos opostos.

Sendo assim, é preciso pensar a violência como consequência de um cenário mais amplo, que inclui o fracasso ou inexistência das ações do Estado que primem por justiça social, a manutenção dos privilégios de alguns grupos, o mau uso do dinheiro público, o preconceito em suas diversas manifestações. A violência é sempre uma tentativa de aniquilação do Outro, de seu silenciamento, seja pelo extermínio, seja pela marginalização e invisibilização de seu lugar na sociedade.

A violência simbólica completa o quadro ao criar no indivíduo que sofre a violência um sentimento de inferiorização que o faz internalizar, de certa forma, o discurso dominante. Assim, a violência se dá sem coação física, mas pela suposição de que o próprio indivíduo inferiorizado se coloca nesse lugar. É a violência, segundo Bourdieu, cometida com a cumplicidade entre quem a sofre e quem a pratica, sem sequer a consciência daquele que está sofrendo a violência, ou de quem a está praticando.

O que se coloca com a violência simbólica é uma construção historicamente para fundamentar e legitimar relações de poder. Esse poder simbólico é um poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade dos dominados. Ao abordar a questão da violência simbólica no contexto escolar, Liliane Souza afirma que,

Considerando a natureza do fenômeno, é importante destacar que não somente o ato de violência entre alunos deve ser exposto, mas também a capacidade da escola enquanto instituição e de seus gestores de suportar e criar situações de conflito, ligadas à cultura da própria escola, sem que essas situações não esmaguem os alunos sob o peso da violência institucional e simbólica. (SOUZA, 2012, p.23)

Nesse cenário, precisamos pensar em uma educação que esteja atravessada pelos direitos humanos e consciente das formas de violência, simbólica ou não, que a escola exerce. O cinema entra como elemento fundamental na produção de subjetividades que permitam desarticular as formas de violência social presentes na escola e preparar o cidadão para a transformação do mundo.

### **(Cinema + Educação) x Violência**

Quando pensamos em Educação, temos a intuição de que partimos de um mínimo divisor comum. Queremos uma educação que emancipe intelectual e afetivamente, que construa cidadãos. Mais do que preparar para a vida adulta, comungamos a ideia de uma educação que é processo, que está voltada para o sujeito, para o protagonismo de alunos e professores, para a efetivação de um ambiente de socialização pautado pelo ideal de liberdade e atento à existência das diferenças e ao combate das desigualdades.

Sabemos que a educação como defendemos hoje é uma construção histórica, e que muitos de nossos contemporâneos defendem uma outra escola, uma educação voltada para o futuro, para o mercado de trabalho, para a mecanização, para o silenciamento das diferenças. Em tempos difíceis em que visões autoritárias se disseminam na sociedade com uma velocidade estonteante, cabe a pergunta: como é possível a coexistência dessas dois modelos, dessas duas propostas de escola?

Para pensar e viver a escola é preciso entender sua complexidade. A escola não é uma instituição estanque. Ela pulsa nas diversas visões de mundo dos atores envolvidos na educação, alunos, professores, diretores, funcionários em geral. Além disso, a comunidade que se organiza em torno de uma escola também tem efeito sobre ela. Como preservar a escola de uma realidade violenta quando é

nesse contexto que a escola está inserida? Quando um aluno sai de casa, de sua rua, de seu bairro, nos quais convive intensamente com a violência, como esperar que, ao ultrapassar o portão da escola, sua visão de mundo não esteja, de muitas maneiras, impregnada de violência?

A escola é e será sempre o que fizermos dela. Ela é e será sempre o somatório de visões de mundo daqueles que para ela convergem. Nesse sentido, entender a forma como a violência se dá no espaço escolar é considerar que os muros da escola são, de várias formas, permeáveis à violência que atravessa a sociedade. O grande desafio, então, é fazer com que os muros que separam a escola da sociedade também sejam permeáveis a construção de um desejo de igualdade, do reconhecimento das diferenças e da defesa dos direitos humanos que devemos implementar dentro da escola.

Deixar-se contaminar pelo mundo, através do que os alunos, professores e demais atores do universo escolar trazem consigo, só faz sentido se a escola puder contaminar o mundo de volta, devolvendo para ele os atores transformados, as visões de mundo semeadas com novas ideias capazes de reverter o que a sociedade perpetua. O sonho de transformar a sociedade a partir da escola se torna possível na medida em que tomamos consciência do que precisamos ter como norte em nossas experiências em educação.

Se buscamos de fato superar o lugar da escola como mantenedor de certa hierarquia social, precisamos encarar de frente o desafio de mudar a educação, o que passa por uma série de reflexões sobre currículos, pedagogias, metodologias, avaliações, que muitas vezes se traduzem em relações de poder dentro da escola. Se reproduzimos a escola como célula social sem fazer dela um ponto de partida para transformação do mundo, acabamos por manter a escola atrelada ao papel que, em muitos momentos, e ainda hoje, ela representa. Nas palavras de Bourdieu, “a escola contribui para perpetuar as desigualdades, ao mesmo tempo em que as legitima.” (BOURDIEU, 2015, p.65)

Longe de uma abordagem pessimista, mas cientes do papel de manutenção do *status quo* que a escola também pode desempenhar (SAVIANI, 1999), imaginamos de que maneira a educação pode se beneficiar de nossa reflexão inicial sobre violência e direitos humanos. Se, como vimos, as origens da violência social nos remetem a um quadro complexo e amplo, a escola precisa estar atenta às formas pelas quais essa violência ultrapassa os muros da escola, como ela se manifesta na hierarquização das relações, na manutenção de currículos, na aspereza das avaliações, na coisificação de todos aqueles que permanecem diariamente na escola ao mesmo tempo, expostos à violência e irradiadores da mesma.

Uma escola voltada para a superação das desigualdades e valorização das diferenças é uma escola, necessariamente, voltada para o presente. Ao contrário de traçar metas para a inserção dos alunos no mercado de trabalho, a educação precisa, antes, inserir diariamente o aluno no mundo com um olhar capaz de identificar as violências e defender seus direitos. Fazer de cada aluno um defensor de direitos humanos até que nos transformemos em uma avassaladora maioria, pronta para combater as violências cotidianas, mas também a violência do Estado e, sobretudo, capaz de identificar a violência da qual fazemos parte como opressores e/ou oprimidos de forma inconsciente. Mudar nossa relação com o outro a partir de nossa realidade imediata e irradiar essa mudança para muito além de nossos domínios.

Quando pensamos a arte na escola, temos a clareza de tratar-se de um terreno em que as subjetividades devem aflorar. A arte, nesse sentido, é um campo privilegiado para colocar o aluno como protagonista, mas também para repensar toda a estrutura e hierarquia escolares. Em geral, a arte rompe com as amarras espaciais das carteiras e do quadro, da disposição dos corpos enfileirados e dos livros.

Acreditamos que o cinema entra em cena como um poderoso aliado da educação numa perspectiva de transformação da realidade. O cinema traz para a escola a possibilidade de reinventar as relações e as estruturas, de repensar as metodologias e de abolir as formas arcaicas de avaliação que insistem

em sobreviver. Aliás, não só insistem em sobreviver como são revitalizadas por ações do próprio Estado, como no caso das avaliações externas que tendem a reproduzir o conhecimento conteudístico em detrimento dos processos de subjetivação e de sensibilização dos alunos, tratados como mais um número a marcar x na letra certa.

O cinema como alteridade na escola nos aponta um horizonte de invenções que rompem com a normatividade, mas que apresentam desafios. O maior deles parece ser garantir que a soma cinema + educação aconteça como possibilidade de combate à violência, de afirmação dos sujeitos, de defesa dos direitos humanos a partir das questões éticas e estéticas colocadas pelo audiovisual. Mas como efetivar tudo isso quando os atores envolvidos nesse processo reproduzem dentro da escola o mesmo cenário do lado de fora? Como pensar o cinema na escola dentro de certos parâmetros se os atores envolvidos estabelecem uma relação ainda tímida com o audiovisual, ou mesmo encharcada de uma visão pautada pela indústria e pouco aberta a novas experiências estéticas que *nos passem*? (LARROSA, 2011) A própria formação profissional do professor, em várias partes do mundo, caminha no sentido oposto ao que queremos, priorizando a racionalização técnica em detrimento de processos mais subjetivos e dinâmicos (LELIS, 2014).

Pensem em quatro possibilidades do cinema na escola e em como a violência pode se relacionar com cada uma delas. Na primeira, um filme é exibido para uma turma numa disciplina como História; imaginemos que o filme traga a reconstituição de uma cena histórica da qual fazem parte a população negra no século XVIII, ou a mulher no século XIX, exibindo um cenário sedutor para professores de História instrumentalizarem o cinema, reduzindo o potencial do cinema como arte na escola e *mostrando* para os alunos como as coisas *eram* então. Estão lá vários elementos que servirão para ilustrar o conteúdo trabalhado em sala de aula, a casa grande e a senzala, o trabalho escravo, o lugar ocupado pela mulher na sociedade etc. Porém, instrumentalizar o cinema nesse caso é, também, silenciar uma discussão sobre a forma pela qual cada filme resolve, ética e esteticamente, a representação do negro ou da mulher na sociedade brasileira.

Numa segunda possibilidade, um filme é exibido em um cineclube dentro da escola, no âmbito da lei 13.006, fazendo valer a exibição de pelo menos duas horas mensais de audiovisual brasileiro, sendo seguido de debate sobre as questões que o filme levanta, não apenas no que concerne ao seu conteúdo, mas sobretudo à dimensão ética da imagem. Aqui, temos a chance de trazer para a discussão questões que ultrapassem o conteúdo do filme e que se instauram numa abordagem ética e estética. Diversas vozes podem surgir do visionamento do filme e do debate, como o filme coisifica o negro ou a mulher esteticamente, que relações éticas podemos o filme traz. Ao viabilizar uma conversa com os alunos sobre o filme que saia do domínio da instrumentalização para usar o cinema como fundamento na educação, a escola faz com que o cinema passe a entrar em cena como alteridade, como elemento importante na transformação social através da arte.

Poderíamos pensar, então, que o filme exibido na aula de História reproduz uma situação de violência ao silenciar uma discussão que permitiria aflorar, a partir de uma dimensão estética, a observação da representatividade e da representação do negro ou da mulher no cinema brasileiro?

Consideremos, ainda, uma terceira experiência. Os alunos realizam um vídeo proposto por um professor sobre determinada temática. Ao conduzir os trabalhos, o professor hierarquiza a relação, não deixa os alunos manusearem a câmera, receio comum quando se trata de colocar equipamentos dispendiosos e raros no ambiente escolar nas mãos dos jovens. Ele permite que a turma circule pela escola gravando, mas recolhe as imagens para editar sem a participação da turma. Ao impossibilitar



o protagonismo dos alunos e estabelecer relações de poder num contexto em que a igualdade das inteligências (RANCIÈRE, 2007) não pode existir, o professor impede que as diferenças apareçam, que a própria experiência atravesse os alunos e que os processos de subjetivação e sensibilização ocorram.

Num quarto e último exemplo, um professor também propõe uma atividade de realização audiovisual. Mas ao contrário do exemplo anterior, o que se quer é que os alunos, a partir de determinado tema ou recorte proposto, elaborem suas imagens, com liberdade e autonomia, e retornem para a sala de aula, na qual as imagens serão exibidas e discutidas. O que essas imagens trarão consigo é uma nova forma de estar no mundo para cada um desses alunos, na medida em que representam sua visão, sua percepção estética da realidade, sobre a qual eles podem, agora, conversar e seguir transformados.

Sendo assim, as chances que temos de efetivar a relação cinema e educação dentro do que objetivamos são imensas, mas o cinema e a educação podem servir, também, para silenciar, para invisibilizar desigualdades, para apagar as diferenças, para perpetuar, dentro dos muros da escola, uma situação de violência e de exclusão. O desafio que se coloca, então, passa por uma revisão do papel do cinema e da educação dentro de um contexto de violência simbólica e da necessidade de efetivação dos direitos humanos no ambiente escolar. Só a partir daí os atores envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem poderão seguir transformados e aptos a transformarem o mundo ao redor.

### **Considerações finais**

Ao refletirmos sobre as origens sociais da violência na América Latina, podemos dimensionar o alcance e complexidade da temática da violência nas sociedades contemporâneas. As raízes profundas dessa violência, presentes desde nossa formação, manifestam-se, também, através das relações de poder, nas violências cotidianas, seja do Estado, seja de grupos e indivíduos, e também da violência simbólica, da qual participam o opressor e o oprimido sem que estes sequer estejam conscientes da violência que perpetuam.

Os direitos humanos, ao buscarem garantir a dignidade da pessoa humana, se colocam como antídoto a uma realidade social na qual a violência é orgânica. Pensar o cinema e a educação a partir da relação que estabelecem com a violência e os direitos humanos abre novas maneiras de construir a escola que queremos.

É preciso deixar o mundo exterior entrar na escola, o que é inevitável na medida em que alunos, professores e funcionários trazem consigo suas visões de mundo para dentro do espaço escolar. Porém, mais importante ainda é promover alguma transformação nesses atores, fazendo com que eles retornem ao mundo verdadeiramente modificados.

O cinema e o audiovisual têm um papel crucial na vida de todos os envolvidos na educação. Se esse papel legitimará a violência com a qual convivemos diariamente ou se, ao contrário, promoverá uma efetivação dos direitos humanos na medida em que trará elementos para que professores e alunos reflitam sobre sua própria realidade, isso dependerá das relações que estabelecermos com o cinema dentro da escola.

A violência nos acompanha desde sempre, bem como a luta de mulheres e homens pela transformação social. O cinema e a educação têm a possibilidade de trazer discussões a cada exibição ou realização audiovisual, a partir de uma dimensão ética e estética, contribuindo para que essa transformação social se dê de fato, através da sensibilização dos sujeitos diante de cada filme.

### **Referências**

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



de Janeiro: Cinead/UFRJ/Booklink, 2002.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. *Escritos de Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BRASIL. *Caderno de Educação Popular e Direitos Humanos*. Porto Alegre: CAMP, 2013.

FRANCO, Marielle. UPP – A Redução da Favela a Três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro. [Dissertação de Mestrado]. UFF, 2014.

LARROSA, Jorge. “Experiência e Alteridade em Educação”. *Revista Reflexão e Ação*. Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p.4-27, jul./dez., 2011.

LELIS, Isabel. “A construção social da profissão docente no Brasil: uma rede de histórias”. In: TARDIF, Maurice; LESSARD, Claude. *O ofício do professor: história, perspectivas e desafios internacionais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARINO, Juan. “Ciclos Históricos da Violência na América Latina”. *São Paulo em Perspectiva*, v.18, n.1, São Paulo, jan./mar., 2004. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392004000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392004000100005) Acesso em 21 out 18.

MISSE, Michel. “Sobre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro”. *Civitas*. v.8, n.3, set./dez. 2008. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/25530734.pdf> Acesso em 21 out 18.

PEQUENO, Marconi. “Violência e Direitos Humanos”. *Rev. Filos. Aurora*, Curitiba, v.28, n.43, p.135-146, jan./abr., 2016.

PEREIRA, Lúcia. “A Visibilidade da Violência e a Violência da Invisibilidade sobre o Negro no Brasil”. In: ALMEIDA, Maria (org.). *A Violência na Sociedade Contemporânea*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições para a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SANTOS, Neusa. *Tornar-se Negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SAVIANI, Dermeval. *Escola e Democracia*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

SOUZA, Liliane. “A Violência Simbólica na Escola: contribuições de sociólogos franceses ao fenômeno da violência escolar brasileira”. *Revista Labor*, n.7, v.1, 2012. Disponível em [http://www.revistalabor.ufc.br/Artigo/volume7/2\\_A\\_violencia\\_simbolica\\_na\\_escola\\_-\\_Liliane\\_Pereira.pdf](http://www.revistalabor.ufc.br/Artigo/volume7/2_A_violencia_simbolica_na_escola_-_Liliane_Pereira.pdf) Acesso em 21 out 18.

## Nota

1. Alexandre Silva Guerreiro, Professor de História da SEEDUC-RJ, [alexandreguerreiro@hotmail.com](mailto:alexandreguerreiro@hotmail.com)

## La demora: sobre escolhas trágicas no cinema latino-americano

Ana Flávia de Andrade Ferraz<sup>1</sup>

Otávio Cabral<sup>2</sup>

**Resumo** A proposta do trabalho é promover uma discussão acerca da dimensão política no cinema de Rodrigo Plá (diretor) e Laura Santullo (roteirista), em suas incursões pelas narrativas trágicas contemporâneas. Através da sua obra *La demora*, refletir-se-á sobre a tragicidade em seu cinema, fruto de conflitos gerados nas relações inter-humanas e intersociais, tendo como chaves de análise Williams (2002) e Eagleton (2013).

**Abstract** The proposal of the paper is to discuss the political dimension in the cinema of Rodrigo Plá (director) and Laura Santullo (screenwriter), through contemporary tragic narratives. In the movie *La demora*, we will reflect on the tragedy, the result of conflicts generated in interhuman and intersocial relations, with Williams (2002) and Eagleton (2013) as keys of analysis.

### Introdução

Não obstante algumas reflexões em torno da finitude da tragédia pós-era cristã, concordamos com a perspectiva de Williams (2002), para quem as tragédias não são apenas atuais, mas se apresentam na contemporaneidade em sua forma mais trágica. Senão vejamos: onde está o senso de justiça nas tragédias modernas, sempre presente nas obras dos poetas áticos? Qual o *métrôn* ultrapassado pelo herói trágico atual, tão facilmente identificado nas tragédias gregas? Quem acompanha o herói trágico contemporâneo em sua dor? Quem o acolhe? Que forças opressivas o levam ao seu destino trágico?

A resistência do sentido trágico comprova a possibilidade de sua existência no mundo contemporâneo; daí a importância de sua análise na obra de arte, uma vez que é por meio das expressões artísticas que os sujeitos criam formas poéticas para traduzir seu mundo particular.

Por entendermos que as narrativas trágicas persistem na arte atual, o presente trabalho pretende analisar de que forma elas se revelam no cinema contemporâneo, tendo como objeto de reflexão o filme *La demora*, de Rodrigo Plá (diretor) e Laura Santullo (roteirista). O filme é uma adaptação do conto *La espera*, de Santullo, também objeto de análise no trabalho.

Rodrigo Plá, natural do Uruguai, desenvolve sua carreira cinematográfica no México, onde estudou cinema no Centro de Capacitação Cinematográfica, na Cidade do México. Conta com uma produção fílmica de mais de 25 anos e acumula cerca de cem prêmios, nacionais e internacionais. Realizou alguns curtas-metragens, vários premiados, antes de partir para seu primeiro longa, *La Zona*, em 2007. Em 2008 lançou *Desierto Adentro*. Seu último longa-metragem, *Un monstruo de mil cabezas*, lançado em 2015, é uma adaptação de um livro de mesmo nome de Laura Santullo, roteirista de todos os seus longas-metragens.

Laura Santullo, também uruguaia, vive no México e além de roteirista é atriz e escritora. Já recebeu vários prêmios de roteiro, como o que foi concedido pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas e pelo Festival Internacional de Cinema de Guadalajara. Escreveu quatro livros (romances e contos), três deles adaptados para o cinema sob a direção de Rodrigo Plá. *La demora* é um deles. Baseado no seu conto *La espera*, Santullo diz ter tido a inspiração para a história a partir da leitura de uma nota no jornal que falava das condições de vida e abandono de idosos.

Plá e Santullo já contam com quatro filmes em dupla, todos com reconhecimento. Porém, a produção que lhes deu fama internacional talvez tenha sido *La zona*, cujo enredo narra a história de jovens moradores da periferia da Cidade do México que, aproveitando uma falha na segurança de um condomínio de luxo na cidade, invadem a casa de um morador e iniciam um assalto. *La Zona* fala, entre outras coisas, da relação conflituosa entre segurança e liberdade, diferenças sociais, desigualdades, território e fronteira.

Os realizadores exploram em seus filmes temas da atualidade, que vão desde a diferença social, sublinhada pela segregação espacial e materializada na construção de fronteiras em mundos paralelos e díspares, como vemos em *La zona*, até o desnudamento da corrupção do sistema de saúde, em *Um Monstro de Mil Cabeças*. O casal faz da crítica social a tônica de suas produções.

Terceiro longa da dupla, lançado em 2012, *La demora* é ambientado em Montevideú, durante o inverno. O filme traz a personagem María (Roxana Blanco), que vive em um apartamento com seus três filhos, juntamente com o pai, Agustín (Carlos Vallarino), cujo comportamento já apresenta o desgaste natural do envelhecimento, através de sinais de esquecimento. Sustentando sozinha a casa, a personagem se vê às voltas com inúmeras dificuldades que, pouco a pouco, se tornarão cada vez mais intransponíveis a ponto de levá-la a uma trágica decisão.

A temática da obra produzida pelo casal uruguaio aponta inevitavelmente para uma opção política, questão que abordamos no presente trabalho, ante a possibilidade da manifestação trágica no seu cinema, bem como a constatação de que na contemporaneidade esta se apresenta com uma face bem mais cruel, porquanto o seu desenvolvimento é provocado pelo próprio homem, sendo, por isso, capaz de gerar uma dor trágica que vem sempre acompanhada da injustiça, da falta de oportunidade de negociação e do abandono.

Ainda que alguns teóricos defendam a impermanência do gênero trágico em épocas atuais, seja pela descrença do homem moderno em deuses e na punição sobrenatural (WILLIAMS, 2002), seja pela cisão entre o mítico e o racional, ou ainda por vivermos em uma época caracterizada pela banalização da morte (KOSIK, 1996, p. 4-5), esse raciocínio cai inteiramente por terra ao observarmos que boa parte do noticiário jornalístico é dedicada às guerras, mortes, crimes passionais etc.

Com isso, pode-se chegar à comprovação de que as narrativas trágicas não morreram com os poetas áticos, elas apenas mudaram de roupa e de comportamento. Justamente por isso Lesky, em seu estudo sobre a tragédia grega, afirma que “a noção de que o nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época, mas compreende-se que especialmente esta se sinta dominada por ideias desse tipo” (2010, p. 26).

Portanto, se na Antiguidade ela constitui um gênero que é fruto de um contexto específico, na modernidade se expande e representa uma componente fundamental da existência humana. Deve-se considerar sua especificidade como algo que difere dos infortúnios cotidianos, porém não se pode mais falar em tragédia na sua forma genuína. É possível, no entanto, perceber o trágico como ponto de partida de reflexão para as questões que confirmam sua presença nas expressões artísticas atuais. Nesta transformação, as instituições modernas assumem o papel de substitutas dos deuses gregos e os castigos divinos, por conseguinte, passam a ser impostos pelo sistema social vigente, gerador de injustiça, desalento e solidão. Ou seja, a *hybris* do mundo moderno, a desmedida, reside na contradição que se habilita para a produção da desigualdade. Portanto, ao desaparecer a possibilidade de reprodução da tragédia antiga, aquela produzida nos séculos anteriores ao calendário cristão, permanece entre nós a ideia de tragicidade.

Steiner (2006, p. XVIII) conceitua tragédia, “no sentido radical”, como aquela expressão dramática

que traduz uma visão de realidade “na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo”. Embora afirme que poucos são os dramaturgos que desenvolveram tragédias “no sentido radical” ou “absoluto”, e duvide da sua possibilidade em dias atuais, tomamos um caminho dissonante da perspectiva do crítico literário, ao apontarmos a permanência do gênero e sua possibilidade na contemporaneidade. Os enredos de Plá e Santullo parecem comprovar essa visão “estritamente negativa da presença do homem no mundo”, que o identifica como “aquele que é impelido para fora das portas” (STEINER, 2006, p. XVIII).

Se articularmos a tragédia a algo doloroso, fruto das condições geradas pela sociedade atual, ou de catástrofes, como experiência coletiva de sofrimento, o termo se amplia e, assim, como sugere Castro Filho: “Parece que não mais estamos tratando, ao menos exclusivamente, de teatro, mas, em verdade, da construção histórica das visões de mundo que perpassam, como um todo, o plano da cultura” (2009, p. 110/111).

Neste trabalho, buscamos elementos que nos possibilitem empreender uma análise da migração da tradição teatral para o cinema, e de que forma este a reflete, o que deteve e o que rechaçou. Pois,

[...] hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas estradas as produzem todo fim-de-semana. Agora o trânsito é “trágico”, não o mito. Portanto, enquanto a palavra “trágico” pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garanta o seu sentido. (MOST, 2001, p. 35).

Certamente, a distância histórica, social e cultural que nos separa da Grécia antiga nos coloca diante de diferentes situações para a representação da arte trágica. Muda-se a época, muda-se o cenário, e as variáveis que se apresentam são muitas, seja pelos diferentes contextos sociais, seja por distintas condições de produção e recepção.

Da tragédia chegamos ao chamado drama social. Algumas particularidades apresentam-se neste novo gênero que emerge das revoluções literárias ocorridas no século XVIII. Em primeiro lugar, afirma Luna (2012, p. 29), houve um “rebaixamento” do *status* social das personagens trágicas. Dos reis e heróis, a ação dramática agora toma o homem comum e seu cotidiano como o centro de seus enredos. Os oráculos e deuses, as forças sobrenaturais que indicavam a queda trágica, cedem lugar aos conflitos humanos e sociais.

Segundo Suárez (2010, s/p), essa é também uma característica do cinema mexicano atual, e por que não dizer, do cinema contemporâneo como um todo: colocar em evidência personagens até então ignorados, mediante narrativas que reforçam suas singularidades e suas paixões cotidianas. As personagens de Plá e Santullo nada trazem da nobreza dos trágicos gregos; são pobres, periféricos, e às voltas com suas lutas e histórias do dia a dia.

El mejor cine mexicano de la actualidad tiene en común esta puesta en cámara de personajes hasta hoy ignorados, ya sea por corrección política, o bien, por mero desinterés en torno a las problemáticas implicadas, y que, una vez en pantalla, se presentan con carácter indomable. Las pasiones del nuevo figurante cinematográfico son las del día a día. Sus objetivos se fincan en la necesidad de lo más básico y fundamental: el derecho a ser quien se ha decidido ser. (SUÁREZ, 2010, s/p).

A exclusão da realeza e da instância divina no drama social traz como questão a negação da possibilidade do trágico que, julgada a partir das dores que já não são mais vividas por reis e heróis, desqualifica a dor do homem comum, vinculando o sofrimento significativo à nobreza.

Sendo a tragédia, segundo Aristóteles, “imitação de homens superiores”, claro se coloca que algumas mortes eram mais significativas do que outras e que a posição social era a linha divisória que marcava essa importância. A morte de um rei era algo trágico, pois o seu destino impactava no destino de seu reino; ele representava a si e aos seus súditos. O herói grego simbolizava, assim, a ligação entre homem, Estado e mundo. Por isso o trágico estava além dele e a tragédia tinha caráter público. Ao passo que a morte de um escravo ou servo era tida como um acidente.

Porém, para Eagleton (2013, p. 144), a tragédia teria sido, na verdade, democratizada, uma vez que o capitalismo criou um mundo em que os destinos de todos estão em perpétuo jogo, fazendo com que a única condição para alcançarmos o *status* de protagonista trágico seja, simplesmente, fazer parte da espécie humana; ninguém estaria a salvo da tragédia na contemporaneidade, não havendo, portanto, “candidatos potenciais para tais cataclismos”.

A democracia trágica, portanto, atravessa as fronteiras zelosamente patrulhadas entre rebeldes trágicos e as vítimas não trágicas, aquelas debacles que nos permitem vislumbrar um valor supremo e aquelas que não permitem, aqueles derrubados por acidentes ou aqueles derrubados por alguma versão atualizada do destino, aqueles que são engenheiros de sua própria destruição e aqueles afligidos por nefastas desventuras vindas de fora. (EAGLETON, 2013, p. 143/144).

### **La demora: política e tragicidade no cinema de Plá e Santullo**

Desde seu surgimento, a tragédia transita pelo terreno da política, tanto é assim que na sua origem ela era um instrumento a serviço do ideal aristocrático, pois a aristocracia tinha interesse nos espetáculos trágicos, como forma de manter os cidadãos da *pólis* em equilíbrio e harmonia, sempre tementes aos deuses. Como bem lembra Hauser (1994, p. 87), o gênero se constituía num grande espetáculo de propaganda política para o Estado e a aristocracia gregos. As apresentações ditirâmicas nada mais eram que festivais político-religiosos com o propósito de vincular as massas aos preceitos do Estado, através do culto religioso, agora encenado. Os poetas trágicos eram mantidos pelo Estado, da mesma forma que a aristocracia patrocinava as peças a serem encenadas.

As temáticas abordadas, mitos de deuses e heróis, eram escolhidas a fim de promover padrões ideias de comportamento. A participação do povo, ainda bastante seletiva, se resumia à audiência, que não influenciava nas escolhas dos temas, das peças ou das premiações. Em razão disso, “na formação desses vínculos entre religião e política, a tragédia provou ser excelente mediadora, assumindo uma posição intermediária entre a religião e a arte, entre o irracional e o racional, entre o dionisíaco e o apolíneo” (HAUSER, 1994, p. 88).

É exatamente a partir do afloramento da tensão entre o desejo e a impossibilidade, que se dá o conflito trágico. Para Goethe, esse conflito é irreconciliável: “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico” (*apud* SZONDI, 2004, p. 48). Para o filósofo alemão, o traço essencial do trágico é o conflito sem nenhuma possibilidade de solução. Segundo Szondi (2004, p. 49), Goethe acredita que “a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade do seu Eu”. Em *La espera*, a personagem María personifica essa dialética de que fala Goethe: ter de decidir entre o que ela quer e o que ela deve fazer será seu conflito trágico.

Filme e conto narram alguns dias da vida de María e Augustín em um inverno na cidade de Montevidéu. María cuida sozinha de três filhos e do pai já idoso. Ganha algum dinheiro costurando etiquetas em sua velha máquina. Trabalha em casa, informalmente, por não ter com quem deixar o pai,



já que corre o risco de, se o fizer, ele sair de casa e perder-se, como já ocorreu antes. No limite, recorre ao governo para deixá-lo num asilo público, porém não é considerada uma candidata, porquanto o lugar se destina apenas a pessoas sem família e que se acham abandonadas. Sem ajuda do governo e sem dinheiro para pagar uma instituição particular, María o abandona numa praça pública. Já em casa, telefona para o Serviço Social, denunciando a existência de um idoso abandonado, na esperança de que possam recolhê-lo e o levarem, enfim, para um asilo público. No entanto Augustín se nega a sair do lugar onde a filha o deixou, na certeza de que ela voltará e, se ele o fizer, ela não mais o encontrará.

É justamente quando a relação pai e a filha se rompe que se inicia o conflito, fruto das escolhas que María (Roxana Blanco) precisou fazer ante a impossibilidade de cuidar de seu pai. A encruzilhada na qual a personagem se encontra nos permite promover uma reflexão lúcida e bastante crua acerca das condições e circunstâncias enfrentadas, cada vez mais frequentemente, por uma parcela expressiva da sociedade que se encontra duplamente marginalizada, pois não se enquadra na categoria de indigente e tampouco tem autonomia financeira para uma sobrevivência digna. O filme em sua totalidade discute desafios e problemas enfrentados pela condição humana: desigualdade, impotência, abandono, burocracia e ineficiência de serviços públicos.

A obra de Plá e Santullo traz duas chaves de análise para as narrativas trágicas: a primeira remete à dialética de que fala Goethe; e a segunda, ao papel opressor do estado. Ambas as perspectivas são refletidas no filme.

Com sutileza, o casal vai narrando a relação entre pai e filha, que se mostra pontuada por impaciência e afeto, além de jogar com a dualidade de sentimentos, caracterizando assim a relação. Logo na primeira cena as imagens vão, aos poucos, desvelando a tônica do filme: num íntimo momento entre os dois, no qual a filha dá banho no pai, este, manifestando uma insistente, porém duvidosa autonomia, exige terminar de fazê-lo sozinho. María, ainda que visivelmente contrariada, acede ao desejo do pai, não sem antes murmurar algum aborrecimento e ficar de escuta atrás da porta.

A cena é assim descrita no conto:

El otro día, ¿sabe?, yo lo estaba bañando, sentado en un taburete porque me da miedo que pierda el equilibrio y resbale, él estaba desnudo y callado, muy callado, cada vez con mayor frecuencia se queda así, como pasmado, y yo, dale que te dale con la esponja por la espalda y por los brazos. Y de repente siento que llora, no fuerte, despacito, y veo que se cubre con sus manos las partes, como de pronto avergonzado. (SANTULLO, 2006, p. 2).

Câmera estática, onde as personagens transitam, “dançam”, como afirma o realizador, é fruto de um tempo disponível e de muitos ensaios. Com a possibilidade de montagem durante as gravações, a roteirista poderia analisar e reelaborar o roteiro para que as cenas se adequassem ao pretendido (SANTULLO, 2012, s/p). O resultado é um filme que foge do apelo melodramático, sem, contudo, abrir mão da dimensão afetiva.

Plá e Santullo desenvolveram uma narrativa fílmica sem cair em moralidades e maniqueísmos, construindo personagens cheias de ambiguidades e ambivalências. A obra discute bem mais o “erro”, o “accidente emocional” (SANTULLO, 2010, s/p), que levou María a abandonar seu pai, do que propriamente o abandono em si, fazendo aflorar assim, além das questões sociais, políticas e econômicas que a fizeram chegar a essa tomada de atitude, a existência da dialética trágica que a deixa na encruzilhada entre fazer o que deseja e fazer o que deve fazer. Escolhendo o desejo e não o dever, María será possuída pela culpa, e então dá início a uma busca acirrada nos asilos públicos, sem, no entanto, ter a menor ideia de que seu pai se negou a abandonar o lugar onde ela o deixou.

O sentimento de culpa que a domina não lhe permite concretizar seu intento. A personagem alcança a paz, embora apenas momentânea, que dura até o momento em que consegue perceber quem ela realmente é e quem de fato deixou no banco da praça. Se de fato experimentou esse momento de paz, foi tão somente por se esquecer do quanto de humano havia nela, tão logo retoma sua lucidez e lhe invade a inquietação pelo ato cometido.

No conto, assim é descrita a sensação:

No tenía pensado llegar a ningún lugar específico pero acabé en un lugar que quedaba muy lejos, quiero decir, lejos de mí misma. Es un sitio que en principio parece más tranquilo, ¿sabe?, con menos preocupaciones, pero después me di cuenta que sólo te puedes quedar ahí si has olvidado todo lo que adentro tienes de persona”. (SANTULLO, 2006, p. 7).

A interpretação do papel do pai é um desafio para o ator Vallarino, que até então nunca havia atuado. Sem conseguir chegar ao que desejava, Plá resolve abrir o *casting* para não atores quando, através de testes, encontra Vallarino, que deu vida à personagem Augustin, tratando com bastante delicadeza os temas da velhice, da dependência e do abandono. Impossível ficar indiferente a frases como: “Se uno no se acuerda de la casa de uno, es como uno no hubiera casa” – referindo-se às agonias da velhice. Como também às repetidas vezes em que pergunta pela filha, insistindo sempre em esperá-la, desafiando qualquer racionalidade e possibilidade de que ela ainda voltaria para buscá-lo. Resumidamente, a personagem Augustin reproduz o comportamento de um ancião doce, vulnerável, porém com uma força que a teimosia revela. Uma das cenas mais comoventes é quando ele urina nas calças por se negar a abandonar o banco, com receio de que na sua ausência a filha retorne. Como a personagem relata no conto: “Lo único que no podía permitirme era salir de la plaza porque en ese sitio estaba mi esperanza” (SANTULLO, 2006, p. 12).

Colocada diante de um impasse, María é então posta diante de uma situação extremamente conflituosa: não pode acessar os serviços públicos de assistência, e tampouco tem condições de, sozinha, tomar conta de seu pai. A situação extrema de enfrentamento são os motes dos filmes do casal, mostrando personagens indefesas em face de forças opressivas, que são as marcas das narrativas trágicas, por conseguinte, construtoras da indagação acerca de seu lugar no mundo. “Otro tipo de cine que nace de una intención metafísica si se quiere, de un preguntarse sobre la condición humana” – sobre seu cinema (PLÁ; SANTULLO apud KRAUSE, 2010, s/p).

Ainda que a angústia seja predominante no filme, nos defrontamos com os mais variados rasgos de solidariedade, atenuando assim o clima pessimista. O cinema da dupla, enquanto fala de condições humanas, sublinha a tragicidade através da figura burocrática e desumana representada pelo governo. As pessoas são solidárias, há humanidade em seus atos, porém o que constrói a tragicidade enfrentada por María são as condições sociais. Sem dinheiro, sem poder trabalhar para ganhá-lo, sem ter com quem deixar o pai, *La demora* mostra os cidadãos em embate constante com o Estado e, inevitavelmente, perdendo essa batalha. “Nossos filmes muitas vezes se voltam para os limites do público e do privado, o indivíduo que enfrenta o Estado, e o que acontece quando esse indivíduo está indefeso” (SANTULLO, 2010, s/p).

Ao apresentar uma personagem que tem de responder sozinha pelo sustento familiar, e em cujas costas carrega a responsabilidade pela integridade daquela estrutura, faz aflorar, primeiro, o despreparo do Estado para com a figura do idoso; e segundo, as imensas dificuldades para a inserção no mercado de trabalho e, conseqüentemente, uma possibilidade de sobrevivência digna.

O mundo moderno nos acenou com o livre-arbítrio, ofertando a possibilidade em potência de

construir e reconstruir a própria história. Isso se dá como uma resposta do mundo cristão em oposição à irreversibilidade do mundo grego, no qual o indivíduo não tinha como fugir a seu destino trágico. Porém, em verdade, essa liberdade para reverter e tornar possível o que precisa ser mudado não é tão factível assim. O que se observa neste formato de sociedade, onde impera a individualidade, é que a possibilidade de superação das dificuldades se apresenta bem mais difícil que aquelas enfrentadas pelos heróis trágicos gregos; estes, uma vez cumprido o destino, apaziguavam-se em suas dores e se reconciliavam com os deuses. A superação das desigualdades contemporaneamente é bem mais difícil de ser efetivada, porque produzida pela própria sociedade, ao promover a exclusão e ofertar pessimamente serviços essenciais e oportunidades geradoras de sobrevivência.

Como constituinte da aventura humana, segundo afirma Eagleton (2013, p. 16), a tragédia é trans-histórica. “Algo poderia merecer mais o título de trágico do que nos sabermos ocupando uma terra comum, sem com isso fazermos uso dela de maneira igual, com a mesma vitalidade e prazer?” (EAGLETON, 2013, p. 12).

Para Williams, como “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente considerado” (2002, p. 77), novas relações e novos vínculos vão se estabelecendo entre nossos sofrimentos e a tragédia. Como não deve haver uma causa trágica estanque e sim contínua, “deveríamos ver nessas variações não tanto um obstáculo para que se descubra uma única causa ou emoção trágica, mas uma indicação da enorme importância cultural da tragédia como uma forma de arte”. A tragédia sempre será o eterno conflito entre o indivíduo e as forças que o aniquilam. O importante, portanto, é discutir que forças são essas que se apresentam nos enredos trágicos atuais.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- CASTRO FILHO, Claudio. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- HAUSER, Arnold. *História da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KOSIK, Karel. *O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade do trágico no nosso tempo*. 1996. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca8kosik.pdf> Acesso em: 9/9/2013.
- KRAUSE, Daniel. *El cine mexicano según sus protagonistas*. 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1399> Acesso em: 1/8/2018.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LUNA, Sandra. *Drama Social, Tragédia Moderna – ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. Em: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia e Literatura: O Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.
- SANTULLO, Laura. *Me gustan los personajes que se equivocan*. 2010. Disponível em: <http://denmeceluloide.blogspot.com/2012/06/con-laura-santullo-megustan-los.html> Acesso em: 22/8/2018.
- \_\_\_\_\_. *Laura Santullo: el arte de contar*. 2016. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/laura-santullo-el-arte-contar-n910200> Acesso em: 22/8/2018
- \_\_\_\_\_. *La espera*. 2006. Disponível em: <https://archivodeguion.files.wordpress.com/2014/04/la-espera-cuento3.pdf> Acesso em: 10/7/2018.
- SUÁREZ, Hugo Valdez. *El cine mexicano contemporáneo*. 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/1399> Acesso em: 21/8/2018.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

## FICHA TÉCNICA

Título: ***La demora***

Basada en “La espera” (cuento), de Laura Santullo

Dirección: Rodrigo Plá

Producción: Rodrigo Plá, Sandino Saravia Vinay, Christian Valdelièvre

Diseño de prod.: Mariana Pereira Scayola

Guión: Laura Santullo

Música: Jacobo Lieberman, Leonardo Heiblum

Fotografía: María José Secco

Montaje: Miguel Schverdfinger

Vestuario: Malena De la Riva, Adriana Levin

Países: Uruguay, México, Francia

Año: 2012

Género: Drama

Duración: 84 minutos

Idioma: Español Productoras: Lulu Producciones (México), Malbicho Cine (Uruguay), Memento, Films (Francia)

Protagonistas: Roxana Blanco, Carlos Vallarino, Oscar Pernas, Cecilia Baranda, Thiago Segovia, Facundo Segovia.

## Notas

1. Ana Flávia de Andrade Ferraz, professora adjunta do Curso Teatro Licenciatura/ICHCA/Universidade Federal de Alagoas, [aflaferraz@gmail.com](mailto:aflaferraz@gmail.com)

2. Otávio Cabral, professor adjunto do Curso de Teatro Licenciatura/ICHCA/Universidade Federal de Alagoas, [ocabral50@gmail.com](mailto:ocabral50@gmail.com)

## A pedagogia do cinema de Walter Tournier

Ana Paula Nunes<sup>1</sup>

**Resumo** Este artigo<sup>2</sup> tem o objetivo de refletir sobre as pedagogias do cinema de Walter Tournier, animador uruguaio, atuante desde os anos 1970. Para tal, traçaremos um panorama sobre a filmografia do diretor, sob o prisma das relações cinema, infância e política (BERGALA, 2008; BENJAMIN, 1987; FANTIN, 2009).

**Abstract** This paper reflects on the pedagogies of the cinema of Walter Tournier, an Uruguayan animator, who has been active since the 1970s. In order to do this, I will give an overview of the director's filmography, under the prism of the relations between cinema, childhood and politics (BERGALA, 2008; BENJAMIN, 1987; FANTIN, 2009).

### Introdução

Partimos da perspectiva de que todo filme possui uma pedagogia interna, pois produz valores, visões de mundo, ideologias etc. Há aquelas pedagogias ligadas a uma educação tradicional e bancária, que apenas se dedicam à transmissão de conteúdo (mensagens) para a manutenção do *status quo*, o que Vítor Reia-Baptista (1995) chamaria de **pedagogia afirmativa** do cinema; e há aquelas ligadas a uma educação emancipadora, ao questionamento e à criação, ou **pedagogia interrogativa** (REIA-BAPTISTA, 1995), como boa parte do cinema provocativo do animador uruguaio Walter Tournier.

Walter Tournier nasceu no Uruguai, em 1944, um ano antes do fim da Segunda Grande Guerra. Antes de se transformar em grande mestre da técnica do *stop motion*<sup>3</sup>, teve um percurso intenso como cineclubista militante. A Cinemateca Terceiro Mundo exibiu muito do cinema político produzido na América Latina. Com o cineclube, o grupo arrecadava dinheiro para financiar suas próprias produções - como a animação *En la selva hay mucho por hacer* (1974) - até o momento em que a ditadura se acirrou, muitos foram presos e outros como Tournier foram para o exílio. Tournier foi para o Peru, estabelecendo-se por dez anos, onde também realizou filmes. Mas apenas nos anos 1990 voltou para a animação e conseguiu se estabilizar com a produção da série *Los tatitos* (1997). Em 1998, abriu sua própria produtora, *Tournier Animación*. Hoje, aos 74 anos, Tournier segue na resistência de viver da animação, e ainda atua politicamente de forma institucional, na política pública do audiovisual, como presidente da associação de produtores audiovisuais, a EGEDA Uruguay<sup>4</sup>, com vistas à consolidação do cinema uruguaio.

Com uma trajetória de jovem militante, ex-exilado, Tournier sempre se preocupou com um sentido social, com o desenvolvimento do ser humano nas suas obras. Mas para além disso, a maioria de suas produções estão vinculadas às crianças e jovens, em especial, chamando a atenção para o cuidado com seus direitos. Com isso, sempre aliou infância e política, optando por permanecer na resistência e não fazer filmes comerciais para crianças. Ou seja, longe de ficar apenas no discurso, assumiu sua responsabilidade pelo mundo, aliando cinema e educação, teoria e prática, razão e sensibilidade. Aproximamos Tournier, então, das palavras de Hanna Arendt: “A educação é assim o ponto em que se decide se se ama suficientemente o mundo para assumir responsabilidade por ele e, mais ainda, para o salvar da ruína que seria inevitável sem a renovação, sem a chegada dos novos e dos jovens”. (2005, p. 14)

Podemos dizer que as pedagogias do cinema de Tournier são políticas também por sua forma, pois pressupõem autonomia, igualdade das inteligências e o encontro com a alteridade. (Freire 2015, Rancière 2005, Bergala 2008) Mas como esses conceitos se articulam? Um cinema que mobiliza a autonomia,



necessariamente parte de uma igualdade das inteligências, pois ao questionar algo, faz com que o outro busque formular sua resposta, seja um cidadão ativo, parta da construção de saberes, elabore junto com a imagem que pensa e faz pensar.

Em relação ao encontro com a alteridade, a grande hipótese defendida pelo livro *A hipótese-cinema*, é que ele pode ser mobilizado pela experiência da arte na escola. Mas Bergala (2008) ressalva que: “A arte, para permanecer arte, deve permanecer um fermento de anarquia, de escândalo, de desordem. A arte é por definição um elemento perturbador dentro da instituição.” (BERGALA, 2008, p 30). De acordo com esta perspectiva, a arte não combina com a instituição Educação: “a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta (...). O ensino se ocupa da regra, a arte deve ocupar um lugar de exceção” (BERGALA, 2008, p 31). Aqui discordamos em parte, pois a educação também pode ser um lugar de exceção na cultura hegemônica, dependendo de qual educação, assim como a arte cinematográfica também pode se ocupar da regra, dependendo de qual cinema. O fato é que o encontro do cinema com a educação, entendida de uma forma ampla (não restrita ao âmbito escolar, mas, por exemplo, incluindo a pedagogia cinematográfica), é um potente dispositivo para promover o encontro com a alteridade.

Vale lembrar que uma pedagogia do cinema não implica em uma apreciação educativa necessariamente, o espectador pode seguir (ou misturar) outros modos de produção de sentidos. Ademais, a pedagogia promovida pelo cinema opera, primordialmente, na lógica do sensível, e completando com Bergala: “Pode-se obrigar alguém a aprender, mas não se pode obrigá-lo a ser tocado” (2018, p.62). Ou seja, nada garante que essa “pedagogia” se efetive na recepção, é apenas um pressuposto do ponto de vista da produção.

Dito de que pedagogias e cinemas estamos buscando, este artigo se propõe a um estudo de caso - as pedagogias da cinematografia de Walter Tournier. O animador dirigiu um total de 26 obras (entre curtas, medias e longas para cine e tv) até o corrente ano, mas nosso *corpus* de filmes abarcará quatro curtas metragens de grande repercussão, um de cada década, para pensar como ele articula as pedagogias do seu cinema à relação infância e política.

### Os filmes de Walter Tournier

Aos 30 anos, Tournier realiza seu primeiro filme em animação, *En la selva hay mucho por hacer* (1974), uma produção e realização do grupo experimental de cinema. Seu primeiro filme, mas último do grupo da Cinemateca do Terceiro Mundo. Nos comentários do DVD *La Obra Completa de Walter Tournier – 1974-2008*, o diretor relata:

Fizemo-lo em um momento em que de alguma forma havíamos estado perseguidos. Por isso, dentro do filme, dentro dos créditos não aparece nenhum nome, só aparece ‘Grupo Experimental de Cinema’, como uma forma de dar um nome a algo. Mas quem estava atrás éramos todos os integrantes da Cinemateca do Terceiro Mundo. Trabalhamos com Gabriel Pelufo, Alfredo Chanis, a música é de Jorge Estela... E, bem, a produção é de Walter Achuga, que foi quem sustentou toda a parte econômica para fazer esse filme, que levamos um ano meio para concluir. Foi feito em 35 mm, inclusive revelado aqui no Uruguai.

Uma animação simples para o público infantojuvenil é perseguida? No ano do golpe no Uruguai, realizam uma história escrita por um preso político - o curta metragem de 17 minutos é baseado em um conto de Mauricio Gatti, que escreveu um livro homônimo para explicar para sua filha pequena porque estava preso.

Neste curta, a selva é apresentada como um lugar amado pelos animais, mas não livre de questões

que precisam ser resolvidas, por isso os animais se reúnem em volta de uma fogueira para conversar sobre o que pode ser feito para melhorar, garantir trabalho a todos e assim nada faltar. Em outras palavras, não há uma idealização de lugar perfeito, e esta premissa está impressa na forma de uma animação com papel recortado e fundos pintados com pastel, em que a beleza surge da simplicidade e imperfeição dos traços.



Fig. 1 – Fotogramas de *En la selva hay mucho por hacer* (1974)

A música ocupa o lugar da narração, que surge inteiramente cantada ao longo do filme, e é complementada com efeitos sonoros que criam diferentes ambiências.

O ponto de virada é quando um caçador, que nada entende da selva, chega para levar à força os animais para um zoológico, afastando-os de seus filhos e amigos, de seu lugar. O narrador explica que o zoológico é uma prisão e que não é um bom lugar para os animais, embora haja algo de bom, a visita de uma menininha todos os domingos. E é esta menininha que ajuda os animais a fugirem de volta à selva, com o esforço de muita organização coletiva. Na selva, precisarão continuar com o trabalho comunitário, porque há muito por fazer.

O personagens maus, caçador e guardas do zoológico, são representados em preto e branco em oposição a todo o restante bastante colorido. Neste ponto é interessante fazer um paralelo com o que Benjamin discorre sobre a ilustração dos livros infantis:

A imagem colorida faz a fantasia infantil mergulhar, sonhadoramente, em si mesma. A gravura em branco e preto, a reprodução sóbria e prosaica, levam-na a sair de si. A imperiosa exigência de descrever, contida nessas imagens, estimula na criança a palavra. Mas, assim como ela *descreve* com palavras essas imagens, ela *escreve* nelas. Ela penetra nas imagens. [...] No reino das imagens incolores, a criança acorda; no reino das imagens coloridas, ela sonha seus sonhos até o fim. (1987, p. 242)

Conscientemente ou não, o filme trabalha com essa mesma oposição: a fantasia infantil da fábula é cortada com as imagens preto e branco do caçador e guardas do zoológico, recurso que desperta a consciência do perigo.

*Nuestro pequeño paraíso* (1983) é o último filme que fez no exílio, no Peru. Este filme pretende despertar a consciência de outro tipo de perigo, mais sedutor, o pequeno paraíso presente na maioria dos lares latino americanos, a televisão. Neste curta de 10 min, tem apenas um espectador e a TV, não há mais nada no cenário, não há mais luz, nada mais importa.



Fig. 2 – Fotograma de *Nuestro pequeño paraíso* (1983)

Inicialmente, o espectador se revolta porque a TV está com defeito, logo, assim que ela começa a funcionar, apenas ouvimos a programação: uma mulher em tom melodramático reclama um pai ausente; um homem do tipo machão começa a brigar (há socos que saem da tela); tiros e explosões que reverberam no espectador; publicidade que mobiliza até o estômago; gritos de horror que fazem o coração quase sair pela boca; voz de criança cantando no bosque e a TV pifa. Ao retornar o funcionamento, ouvimos novamente a voz feminina melodramática, noticiário, publicidade, erotismo, publicidade, e quando se ouve “e agora nosso momento cultural”, ele continua a trocar de canais. Ao parar em uma novela romântica, o espectador se emociona, escorrem lágrimas ao ouvir o casal da TV dizer sobre sua vida perfeita - “nosso pequeno paraíso”. Então ele desliga a TV satisfeito, e vemos o restante do cenário: um cômodo pequeno e apertado (sala, quarto e cozinha), cheio de móveis e pessoas: crianças na cama brincando/ brigando/chorando, um senhor em uma cadeira de balanço, uma mulher com outro bebê no colo chorando. Muitos sons internos (choro, comida no fogo, balanço da cadeira, crianças brincando) e externos (rua de cidade grande, batida de carro, sirene de ambulância).

Como se pode perceber pela descrição, não é um filme destinado ao público infantil (embora nada impeça de ser exibido para as crianças), mas é muito provocativo para a juventude. Novamente com uma animação muito simples, dessa vez realizado quase que inteiramente sozinho em seu apartamento, mas já com os bonecos que são sua marca, o cineasta apresenta a relação ambígua que a TV (e poderíamos estender aos novos meios digitais) desempenha em nossas vidas, especialmente na vida daqueles que não possuem acesso (econômico e simbólico) a nenhuma outra alternativa de produção cultural.

Alguns pesquisadores dos estudos de recepção poderiam argumentar que *Nuestro pequeño paraíso*, por exemplo, realiza uma crítica de forma maniqueísta: a manipulação midiática, a passividade e a identificação do espectador, as representações femininas (submissas) e masculinas (machistas), dentre outras coisas. No entanto, o final do filme complexifica toda a situação, pois evidencia um contexto em que não há opção de conquista de espaço para além do imaginário, por isso a importância de se ocupar esses espaços com produções que questionem o estado das coisas, e não de simplesmente negar sua existência e relevância na vida das pessoas.

O filme teve grande repercussão internacional, ganhou vários prêmios, inclusive, nos anos 2000, pelo crítico Gianalberto Bendazzi, em nome do Festival de Annecy (importante festival de animação na França), ao lado de outros 83 curtas de animação, para compor o programa Cem Anos de Animação, com os melhores filmes do século XX.

Depois de diferentes produções de curtas de animação, documentários, de um hiato na produção, e séries televisivas como *Los Tatitos* (1997), Tournier realizou *El jefe e el carpintero* (2000), uma animação de 13 min, capítulo da série *Cuentos Animados del Mundo*.

A história se passa numa ilha caribenha, onde vive um governador autoritário, que quer se distinguir

do povo de alguma forma. Quando um sábio tenta chamá-lo à consciência, avisando que a Lua brilha igual para o chefe e o carpinteiro, ele decide que irá tocar a Lua com as mãos, tornando-se famoso e inesquecível pelo seu feito. Então, obriga o povo a construir uma torre que chegue até o céu. Para tal, os habitantes precisam cortar todas as árvores da ilha, destruindo todo o meio ambiente. Novamente, uma menininha, Ângela, consegue esconder uma pequena árvore e proteger os passarinhos que ficam sem morada.

No início do filme, Chano (o carpinteiro) está derrubando uma árvore porque o chefe quer construir um novo banco. É Ângela quem questiona “mais outro!? Se já tem um, ou dois, ou três!” Durante todo o tempo, ela demonstra ter mais consciência que os adultos de que as ordens do governador/ chefe são absurdas. Ela é a única que enfrenta o governador, como no momento em que ele diz que Ângela está cuidando de um futuro banco dele, quando, na verdade, ela está regando uma pequena árvore. Ângela retruca imediatamente “Não, senhor! Esta será a casa de muitos passarinhos!” Poderíamos intuir que a obsessão pelo objeto banco, sendo sempre uma prioridade, seria uma metáfora das instituições bancárias? E o primado da “economia” nos governos em detrimento do povo?

É através do erro, mas também da relação com a criança e com o ancião sábio que o governador aprende, na prática, “que um bom líder deve tratar com respeito sua gente”.



Fig. 3 – Fotograma de *El jefe e el carpintero* (2000)

A animação tem uma elipse de tempo em que predomina a música caribenha, uma sequência musical, e assim como em *En la selva hay mucho por hacer*, a música possui um papel fundamental, fixando-se na memória após o filme. A iluminação, os movimentos de câmera, o cenário e os bonecos são bem mais sofisticados que os de *Nuestro pequeño paraíso*. De toda maneira, prevalece a opção por uma animação que brinca com a forma, com os padrões figurativos estabelecidos, com rostos de diferentes formatos, caricatos e divertidos, estimulando a imaginação.

O filme também ganhou diversos prêmios no Uruguai e internacionalmente. Sua repercussão permitiu a realização de um especial de meia hora, *Navidad Caribeña* (2001), em coprodução com o Canal S4C do País de Gales e o *Children's International Television Foundation*.

Paralelamente à realização de outros projetos, como as séries *Derechos del niño* (2000-2012), *Cuidado del agua* (2008-2010) e *Tonky* (2007-2009), Tournier começou a trabalhar no projeto do seu primeiro longa, *Selkirk – el verdadero Robison Crusoe* (2012), que levou oito anos de captação e dois de produção.

*Selkirk* mescla animação de bonecos em *stop motion* com técnicas de 3D para o entorno. Foi realizado em coprodução com o Chile (responsável por toda a parte 3D) e a Argentina (responsável por toda a parte sonora).

O filme não tem personagens infantis, mas segue a mesma linha dos anteriores, com sua preocupação com o social, e pode ser visto por toda a família. Com uma “lição de moral” bem mais direta, não teve o



mesmo êxito em termos de premiações como vários de seus trabalhos anteriores.

Apesar do nome já consolidado internacionalmente, Tournier levou dois anos para desenvolver seu último projeto, *Alto, o jogo* (2016), um curta metragem de sete min (e que só foi possível com o apoio de um financiamento coletivo), que mistura filmagem direta com animação de bonecos.

A ideia partiu da preocupação com o contexto de milhões de crianças assassinadas na guerra da Síria, sem que o mundo interfira neste genocídio de uma geração. Mas é um sentimento universal, que poderia ocorrer em qualquer lugar.

O filme se inicia com imagem e som típicas do universo dos *videogames*, logo em seguida, dois meninos jogam com bonecos armados e tanques de guerra num cenário que remete ao quintal de uma casa. Os bonecos são feitos de jornais e os tiros e explosões são inseridos com efeitos especiais, enquanto a música de ação dita o ritmo acelerado à brincadeira. Três bonecos armados, como os vistos anteriormente, são apresentados como a capa de um jogo intitulado *Combat Arms*, escrito em inglês e com a inscrição 3+, referindo-se à faixa etária indicativa.

Passagem para nova cena em uma loja, cujos objetos à venda são majoritariamente jogos de guerra, armas e soldados. Em primeiro plano vemos uma maquete de um cenário de guerra, enquanto mulheres (supostamente mães) escolhem o que comprar. Ao fundo, uma TV exibe o que acabamos de ver: os dois meninos brincando com os bonecos de guerra – era uma propaganda de *Combat Arms*. A mulher escolhe uma arma de brinquedo e ao sair de quadro, a maquete em primeiro plano se transforma em uma animação *stop motion*.

Só então podemos observar os detalhes dos bonecos, feitos com jornais de diversos idiomas, assim como o cenário de guerra, com as barricadas e ruínas onde os soldados se escondem. São muitas armas e tanques de guerra, em uma cena sem cor, embora não seja preto e branco. Os efeitos “realistas” de tiros e explosões, na imagem e no som, são os principais condutores para inserir o espectador na cena, causando o desconforto em enxergar a realidade através daquele pequeno universo de soldados de jornais, atirando como se fossem “bonecos”.

Temos imagens “aéreas”, câmeras baixas e planos sofisticados até que uma caixa de papelão se move, vemos do ponto de vista de quem está escondido dentro dela, através de uma fresta. Sobe então uma música melancólica que dá o tom da emoção, e descobrimos que é um menino que está perdido naquele cenário. O menino continua a observar a guerra até que ele encontra um cachorrinho também perdido e assustado. O menino levanta a caixa para que ele também se esconda e seguem movimentando-se no meio dos tiros, até que encontram uma bola de futebol. Ambos se olham com cumplicidade e seguem em direção ao brinquedo. Um tanque também segue na mesma direção, passando por cima de um retrato de família (aparentemente a família do menino).



Fig. 4 – Fotograma de *Alto, o jogo* (2016)



Quando a tensão sobe junto com a música - a bola em primeiro plano, o tanque ao fundo se aproximando e a caixa com o menino e o cachorro no meio do caminho - uma mão humana se interpõe, batendo no chão com forte efeito sonoro e a cena congela. O título do filme surge em diversas línguas, seguido da frase “em memória das infâncias roubadas pelas guerras”, com sons de criança brincando e rindo, na mesma altura que a música.

Eis, então, um filme sobre crianças, mas não para crianças. Pela primeira vez a criança não surge ativa, mas passiva, vítima de uma situação tão absurda, que não há mais voz (nem da criança, nem de diálogo algum) para questionar. Também não há redenção para os personagens. Há apenas perplexidade.

A estética é construída a partir da mídia impressa de diferentes partes do mundo, diferentes línguas, que nada dizem, apenas desempenham um papel basilar para a construção da cena, assim como em todo conflito bélico que se desenvolve pelo globo. Tudo é feito a dar uma impressão de não lugar, atemporal, universalizando o problema, que é de todos nós.

Chama a atenção também a mistura de diferentes linguagens da imagem: *videogame*, publicidade, ficção, animação em *stop motion* com efeitos digitais. Esse conjunto de técnicas usadas traz consigo a complexidade da questão. Mais uma vez, então, as escolhas da linguagem reafirmam o conteúdo de forma muito potente.

O único elemento que simplifica esta narrativa tão polissêmica é a música, que produz um efeito fácil de comoção e reforça algo que o filme já havia conseguido por meios mais criativos. Afinal, o papel da criança já é, por si só, estratégia de efeito suficiente para provocar uma tomada de consciência (que, infelizmente, pode passar com a rapidez dos sete minutos da película). Qualquer elemento a mais, aproxima-se da espetacularização feita pela mídia criticada. Como já disse Deleuze (2007): “Já se chamou a atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente com De Sica (e, depois, na França, com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir.” (DELEUZE, 2005, p. 12)

## Considerações finais

Apresentamos um pouco da trajetória desse diretor e animador para pensar, especificamente, as pedagogias do seu cinema, por meio da articulação entre infância e política. Defendemos que ele construiu uma pedagogia cinematográfica própria com sua obra, filiando-se àquela pedagogia interrogativa, que questiona o *status quo*. O próprio diretor argumenta em termos de compromisso social com sua criação, o que está muito próximo do que Hanna Arendt defendia em termos de educação – uma responsabilidade pelo mundo.

Seus filmes apresentam questões e fazem com que o espectador busque formular sua resposta, elabore junto com a imagem, sobre si e sobre o outro.

O caráter humanista de seus filmes não caem em um didatismo moralizante, porque ele consegue apresentar um elenco de bonecos-crianças inteligentes, questionadoras e muito divertidas em seus filmes. Com seus corpos expressivos, olhares de estranhamento e dúvidas, os filmes apresentam “infâncias como possibilidade de questionamento do mundo” (Silva 2016, p. 75), crianças que são sensibilizadas para se movimentarem em universos complexos, nos quais interagem com os adultos, descobrem dificuldades e aprendem a lidar com elas, não estão presas à “perfeição” fabricada do universo infantil.

Sua obra é reconhecida internacionalmente, justo porque consegue aliar os temas educativos, como os das suas séries televisivas (direitos humanos, cuidado com a água etc.), a uma estética lúdica e inteligente, com crianças protagonistas de suas histórias, que não são vitimizadas, mas agentes de mudanças.

As pedagogias do cinema de Tournier - que neste recorte trabalha com crianças, sobre crianças

e/ ou para crianças - partem, portanto, da igualdade das inteligências e visam a autonomia, à medida que aborda temas tão diversos, geralmente tabus, em uma sociedade que a cada dia se infantiliza mais: seja a violência política das prisões, seja a violência simbólica das mídias; ora a autoridade abusiva dos governantes, ora o poder perverso da publicidade disseminada no cotidiano.

Começamos na descrição de seus filmes com uma selva metafórica, em uma visão integradora de ambiente e da sociedade, com animais humanizados, e terminamos com outra selva metafórica, o campo amorfo da guerra, em uma perspectiva desumanizada – soldados sem rosto, pessoas sem voz, muitas línguas e lugar algum.

*Alto, o jogo* é um desvio da linha de criação de Tournier, pois a abordagem da infância é realizada de forma muito diversa dos filmes anteriores. Em um momento vemos através do olhar-câmera do menino, mas não seguimos seu ponto de vista narrativo, a mão do narrador interdita, não podemos mais nos dar ao luxo de esperar que as crianças e jovens façam um mundo novo, porque elas estão morrendo (fisicamente e simbolicamente). Porém, ainda assim o filme se filia à uma pedagogia interrogativa, relacionando infância e política, mas dessa vez com sua provocação direcionada aos adultos, indagando-nos: perdemos o olhar inocente da criança que questiona as arbitrariedades do mundo adulto? Elas morreram. E é do genocídio de um mundo novo que o filme trata.

## Referências

- ARENDR, Hanna. “A crise na educação”. In *Entre o passado e o futuro*. São Paulo. Perspectiva, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGALA, Alain. *A Hipótese-Cinema*. RJ: Booklink e CINEAD/UFRJ, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FANTIN, Mônica. “Cinema e Imaginário Infantil: a Mediação Entre o Visível e o Invisível”. In *Revista Educação e Realidade*. no.34. Porto Alegre/ RS. maio/agosto, 2009, p. 205-223.
- LEANDRO, A. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. *Comunicação e Educação*, v(21), p.29-36. São Paulo: ECA/USP, 2001.<sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 2a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- REIA-BAPTISTA, Vítor. *Pedagogia da Comunicação, Cinema e Ensino: Dimensões Pedagógicas do Cinema. Educación y Medios de Comunicación en el Contexto Iberoamericano*. Universidade Internacional de Andalucía, La Rabida, 1995.
- SILVA, Adriana A. “A infância no cinema: estética, políticas e poéticas”. In *Crítica Educativa*. v. 2, n. 2. Sorocaba/SP. jul./dez. 2016, p. 74-89.
- TOURNIER, Walter. *Walter Tournier, cineasta: “O desafio para a animação é obter dinheiro”*. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/walter-tournier-cineasta-desafio-para-animacao-obter-dinheiro-21661195#ixzz5H6MO4PsC>
- \_\_\_\_\_. *Entrevista*. El País, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/7TM9VSNrg4I> (outubro de 2016)
- \_\_\_\_\_. *Entrevista*. Guía50, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/SgxlF4raf14> (outubro de 2016)
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Walter Tournier director de Selkirk el verdadero Robinson Crusoe*, 2012. Disponível em: <http://www.observatorioapci.com.ar/detalle.php?id=358> (março de 2018)
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Walter Tournier, uno de los pioneros y patriarcas del cine uruguayo*. Disponível em: <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-walter-tournier-uno-de-los-pioneros-y-patriarcas-del-cine-uruguayo/> (março de 2018)

## Notas

1. Ana Paula Nunes de Abreu é professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, e-mail [anapaulanunes@ufrb.edu.br](mailto:anapaulanunes@ufrb.edu.br)
2. Este artigo é baseado em comunicação intitulada “Infância e política no cinema de Walter Tournier”, feita no 56º. Congresso Internacional de Americanistas, em Salamanca/ Espanha, julho de 2018.
3. Técnica de animação tradicional, que filma quadro a quadro, dando movimento a objetos imóveis.
4. EGEDA Uruguay se constituiu como Associação Civil em 2003, mas apenas em 2007 saiu uma resolução da Presidência da República autorizando a EGEDA Urugauy funcionar como entidade de gestão coletiva para a proteção, defesa, gestão e representação dos interesses e direitos dos produtores audiovisuais no Uruguay. Cf.: <http://www.egeda.org.uy>

## A PELMEX e sua inserção social no Brasil

*Antonio Carlos Amancio da Silva<sup>1</sup>*

**Resumo** A criação de uma estrutura profissional para a difusão do cinema mexicano em sua época de ouro (de 1936 a 1955) ensejou a divisão do mercado entre várias empresas. Nos interessa aqui a Películas Mexicanas S.A (PELMEX), lançada em 1942 e feita para atender aos territórios cinematográficos da América Latina, Espanha e Portugal. No Brasil, a empresa estabeleceu uma estratégia de associação cultural que lhe rendeu muitos frutos nas bilheterias. Este trabalho tenta iluminar a extensão deste projeto de mergulho na sociedade brasileira.

**Abstract** The creation of a professional structure for the exhibition of Mexican cinema in its golden age (from 1936 to 1955) led to the splitting of the market among several companies. We are interested in Películas Mexicanas S.A (PELMEX), launched in 1942, which aimed to serve the cinematographic regions of Latin America, Spain and Portugal. The company established a strategy of cultural association in Brazil that led to good results at the box office. This work attempts to highlight the extent of this deepening project into the Brazilian society.

Embora de contornos imprecisos, a idade de ouro do cinema mexicano pode ser estabelecida entre 1936-1955, e é demarcada pela "influência desta indústria através de seus filmes, suas estrelas, os dispositivos para sua distribuição e comercialização - que se apresentou, no seio de certos segmentos sociais, como uma séria competição para a produção proveniente de Hollywood", um fenômeno que alcançou a América Latina, em um transnacionalismo que poderia ser associado ao "imperialismo cultural" norte americano. Na verdade, menos que no sentido de uma imposição rigorosa, este movimento expansivo da cinematografia mexicana foi recebido como uma "cultura transnacional compartilhada", que atendeu bem à fome de produtos de fala hispânica dos países da América latina e do Caribe.

No pós-guerra, o contexto nacionalista no México havia propiciado várias medidas protecionistas à atividade cinematográfica. Os anos 1940 foram pródigos em instituições e legislações favoráveis à atividade: os Estúdios e Laboratórios CLASA, de 1935; os Estudios Azteca (EAZ), fundados em 1937; os Estudios Churubusco, fundados em 1943, cujas operações foram iniciadas em 1945; os Estúdios Cuauhtémoc, de 1945; os Estúdios Tepeyac, de 1946.

Em 1942 foi criado o Banco Cinematográfico S.A. Tão logo foi fundada a Academia Cinematográfica do México para formar seus quadros técnicos, os problemas sindicais dentro do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica foram resolvidos. Em 1949 foi promulgada a Lei da Indústria Cinematográfica, e entre 1950 e 1958 a produção anual mexicana chegou ao seu volume mais alto, no século XX, com uma média superior a 105 fitas por ano<sup>2</sup>. Também foram fundadas muitas empresas, como a Filmex, a Filmes Mundiales, a Posa (de Cantinflas) e a Grovas S.A, que viraria Clasa Filmes Mundiales em 1945.

São muitos os canais de difusão do cinema mexicano postos em ação desde os anos 40, com estratégica distribuição de mercados. Para o território da República Mexicana, criou-se a Películas Nacionales S.A., de Responsabilidade Limitada (em 1947); para o território da América Latina, Espanha e Portugal, criou-se a Películas Mexicanas S.A. de Capital Variável (PELMEX)<sup>3</sup>, em 1945; e para o mercado dos Estados Unidos e do resto mundo, foi criada a Cinematográfica Mexicana Exportadora Sociedad de Responsabilidade Limitada de Capital Variável (CIMEX), em 1954. Elas contavam com agências nos

territórios em que operavam, ao lado de outras empresas independentes. Foi neste contexto que o melodrama, principalmente mexicano, ganhou as telas de todo o mundo.

A PELMEX, muito rapidamente, passou a contar com as seguintes sucursais e agências nas Américas Central e do Sul:

- Argentina: matriz em Buenos Aires e agências em Rosário, Santa Fé, Córdoba, Mendoza e Bahia Blanca;
- Guatemala: sucursais em San Salvador, Tegucigalpa, San José e Panamá. Agência só em Managua;
- Colômbia: matriz em Bogotá, sucursais em Cali e Barranquilla, agências em Medellín, Bucaramanga, Sincelejo;
- Chile: matriz em Santiago e agências em Valparaíso, Concepción, Magallanes e Zona Norte;
- Paraguai: só matriz em Asunción;
- Peru: matriz em Lima, sucursais em Chiclayo e Arequipa, agências em Huancayo e Trujillo;
- Porto Rico: matriz em San Juan, sucursal em Santo Domingo;
- Uruguai: matriz em Montevideo, apenas;
- Venezuela: matriz em Caracas, sucursais em Maracaibo, Barquisimeto, Barcelona e San Cristóban, agências em Carúpano, Valera e Coro. A partir da Venezuela, se distribuía a Trinidad, Aruba e Curaçao (GÓMEZ Y CASTELLAZO, 2002, p. 38)<sup>4</sup>.

### **39 postos, fora o Brasil: uma rede invejável de distribuição.**

A PELMEX do Brasil foi fundada em 6 de setembro de 1949, com sede no Rio de Janeiro, pela transformação da empresa DIFILMES - Distribuidora e Importadora Nacional de Filmes Ltda. (não confundir com a DIFILM do Cinema Novo, criada em 1965). Os objetivos da PELMEX eram a produção, distribuição, bem como a exibição de filmes cinematográficos de produção mexicana e de qualquer outra procedência. Logo se definiu um largo espectro de atuação, que incluía uma carteira em 16mm e a atuação nos principais territórios: a matriz no Rio de Janeiro, sucursais em São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife e Ribeirão Preto, e agências em Salvador e Curitiba<sup>5</sup>.

Eram distribuídas anualmente 80 películas mexicanas e 20 estrangeiras nos territórios mencionados. À medida em que iam diminuindo as arrecadações, se decidia arrendar ou comprar salas nas praças principais. A empresa manipulava recursos próprios advindos de comissões de distribuição, confecção de material e dividendos das filiais, o que com o tempo foi diminuindo. Nas duas primeiras décadas de existência, a PELMEX apresentou balanços favoráveis, decaindo a partir dos anos 60, por falta de capital próprio, ficando por isto dependente do Banco Nacional Cinematográfico. O Brasil, apesar de contar com uma cinematografia própria, constava como um grande consumidor de filmes estrangeiros, de preferência em idioma espanhol. Por isso os mexicanos abriram sucursais nas principais cidades brasileiras e adquiriram salas para assegurar a distribuição do cinema mexicano. Estes filmes eram alternados com os nacionais, já que havia a obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, por uma lei de 1939. Por força da lei de remessa de lucros, que era parte da atuação intervencionista do Estado na atividade cinematográfica, numerosos filmes contaram com a PELMEX como coprodutora. O mecanismo se baseava na retenção de parte dos valores a serem enviados ao exterior, que se transformava em capital circulante pela participação na produção de filmes de longa-metragem. Além desta participação no mercado, outra estratégia da PELMEX era a de envolver-se muito intensamente com a vida cultural e social do Brasil. Seus



filmes percorriam os circuitos associados, ocupando um território sedento por películas onde se celebrava uma certa proximidade temática e sonora, não fossem os filmes caudatários de uma estreita relação com o rádio. As canções que circulavam através dos filmes tinham a maior importância no movimento da sustentação e ampliação do campo imaginário proporcionado pelos filmes da PELMEX. Ainda são poucos os estudos sistemáticos sobre as relações cinema e rádio, naquela época.

De qualquer forma, não vamos nos debruçar sobre a música, e sim sobre os "efeitos de intimidade" promovidos pelos estrategistas da distribuidora mexicana. Na verdade, tratava-se de ocupar todos os espaços possibilitados pelo vácuo que a forte produção norte americana tinha deixado nos mercados que ocupava, logo depois da 2ª guerra. A perspectiva de ocupação desses mercados era então real, para quem se dispusesse a encará-lo – e a PELMEX iria fazê-lo muito arditamente. Sua proposta de entrar no cotidiano de seu público foi o resultado de muitas operações de visibilidade, refletidas nas manchetes dos jornais. E foi um largo leque de eventos que fez a PELMEX e seus filmes presentes entre nós. Vamos citar alguns deles.

Se no final dos anos 1940 a PELMEX aparecia apenas no setor de classificados, procurando funcionários experientes, logo em seguida ela começaria a receber celebridades, promover festas, criar concursos, criar expectativas em suas platéias. E ela vinha com tudo, já lançando o concurso "uma estrela brasileira para o cinema mexicano", anunciando então a realização de quatro filmes - ocasião em que anunciou também a inauguração do primeiro cine Azteca, no Catete – uma magnífica casa de espetáculos aberta em 12 de outubro de 1951, com sua decoração que imitava um templo pré-colombiano, 1780 lugares, e que funcionou até 1973. Uma sala que demonstrava o quanto o modelo americano de espaços cinematográficos animava o setor de exibição, com as necessárias adaptações – mesmo assim, a presença mexicana se fazia visível e notável, dada inclusive a excentricidade do projeto arquitetônico. O Azteca foi um marco dessa presença, a sala de cinema registrada na memória de muita gente - como por exemplo, o cronista que se lembrava de como a fachada "conta-nos numa visão impressionante a entrada do famoso templo dos tigres, com suas imensas bocas vermelhas", uma sala que foi inaugurada com um espetáculo "a convites", com um programa de surpresa e o filme "Doña diaba", com Maria Felix em pessoa na plateia. O Azteca foi uma espécie de farol do cinema mexicano entre nós, via PELMEX, comandando as diversas salas que compunham o circuito em que ela distribuía. Seu impacto foi tão grande que ainda hoje seu público lamenta sua destruição, como o fez recentemente um seguidor do blog Almanakito, de nossa querida Maria do Rosário Caetano - alguém chamado Francisco Marconde Gomes Nunes cujo texto se chama "Nostalgia e reencontro com o cinema latino americano":

Uma fila interminável se forma em frente à bilheteria daquele local sagrado da cultura e da diversão; casais de namorados apaixonados, solteironas desacompanhadas, jovens galãs que imitam seus ídolos formam um desfile de elegância nos melhores trajes, aguardando ansiosamente o momento fantástico da entrada naquele templo. Majestosamente, ali reinam em um cartaz, as imagens eletrizantes de Maria Félix e Pedro Armendariz, imponentes diante da reverência de seus súditos. Esse ritual é quebrado pelos pregões de vendedores ambulantes: Olha o algodão doce! Pipoca gostosa. Picolé, o doce gelado!

Não há nenhum exagero em qualificar o Cine Azteca como um local sagrado. (...) Sua entrada nos eleva por escadarias ladeadas por enigmáticas serpentes emplumadas passando por imponentes colunas, que sustentam a edificação, perfiladas como vigilantes sentinelas. Como um altar, no seu interior, a tela nos hipnotiza com sessões contínuas de filmes eletrizantes protagonizados pelo xodó da mulherada, Arturo de Córdoba, ou com a alegria dos musicais das rumberas; Ninon Sevilla, e Maria Antonieta Pons, as quais deixam a homarada louca. Essas dançarinas da telona com o seu reboado sensual despertam a libido de jovens na puberdade, provocando suas primeiras manifestações eróticas, inibidas veementemente pelos implacáveis lanterninhas. Aqui nos deliciamos com a voz encantadora de Libertad Lamarque e seus tangos maravilhosos ou deliramos

com as canções apaixonadas de Dom Agustin Lara, causador de rosários de lágrimas de espectadoras angustiadas. E o Mário Moreno? O genial Cantinflas que não deve nada a Charles Chaplin, pelo menos no olhar de seus risonhos fãs. Tudo isso é um prato cheio para os críticos cinematográficos e o desespero dos reverendos pregadores em seus púlpitos nas igrejas. De repente, meu flashback mental se desmorona. Volto à atualidade como num pesadelo. O ruído estridente e incômodo de uma britadeira me causa angústia e corro apavorado para a Rua do Catete e só vejo escombros. Como uma irreverente tropa de infiéis os operários destroem todo um sonho, todo um patrimônio cultural. Agem totalmente alheios ao crime contra o bem público, comandado por engenheiros pragmáticos e insensíveis a serviço da especulação imobiliária.

Este texto é de 2016, e o cinema foi fechado em 1973 - 43 anos depois ainda há quem se lembre da suntuosidade da casa e do seu sucesso entre as platéias.

A PELMEX fez muito mais do que manter salas, distribuir e coproduzir filmes: ela também serviu para demonstrar a presença cinematográfica mexicana entre nós, para além dos filmes, dos melodramas, das comédias rancheiras e dos charros. Nas colunas sociais, a PELMEX estava sempre presente, seja pela comemoração do aniversário do diretor presidente<sup>6</sup>, ou pela contratação de atores, cantores e coristas para a película mexicana "Quiero morir en carnaval", realizada por Fernando Cortés em 1961<sup>7</sup>. Ou, ainda, por um concurso internacional de publicidade que tinha por base um "arranjo de um cinema para exibição de uma película, as melhores frases elogiosas, o melhor display, com a possibilidade de o ganhador usufruir de uma viagem aos EUA e México e mais dois mil dólares" – o vencedor do Brasil foi o publicitário da PELMEX, claro<sup>8</sup>. Ou também a campanha midiática para o lançamento de "Eu, pecador", história de José Mojica, famoso cantor mexicano que fez sucesso na América Latina e largou tudo no auge da carreira para se tornar frei. O protagonista era o ator carioca Pedro Geraldo, que fez enorme sucesso entre as solteiras, que "não se cansam de telefonar à PELMEX para saber a data de sua chegada", já que depois do lançamento no Cine Ópera ele ainda percorreria oito estados do Brasil onde o filme estreou simultaneamente<sup>9</sup>. O filme acabou virando objeto de uma sessão privada para o presidente JK e sua família, proporcionada pela PELMEX<sup>10</sup>.

Essa midiaticização poderia se somar também à presença do diretor da PELMEX no júri da Rainha do Baile do Quitandinha, no sábado de Aleluia, junto com Ângela Maria, Rei Momo e jornalistas da grande imprensa carioca<sup>11</sup>; também pela homenagem a personalidades do mundo sindical cinematográfico mexicano - seção atores -, brindados com uma feijoada na Casa dos Artistas<sup>12</sup>. Ou, finalmente, a passagem pelo Rio de uma delegação mexicana liderada pelo simpático Cantinflas (Mário Moreno), juntamente com o diretor Alejandro Galindo, vindos do Festival de Mar del Plata. Chiques, eles ofereceram à imprensa especializada, autoridades e exibidores, um coquetel no Salão Verde do Copacabana Palace, com a presença de personalidades do mundo do cinema brasileiro, uma festa para todos os gostos<sup>13</sup>. Modernos, anunciaram a sua adesão ao 3D em abril de 1953.

A equipe da PELMEX ainda participou de um campeonato de futebol com funcionários das companhias cinematográficas estrangeiras, e a legenda da foto do jornal terminava dizendo que "nem só de cinema vive o pessoal que labuta no cinema". Durante os anos de 1950 e 1960 a PELMEX teve presença cativa nas colunas de cinema dos jornais mais populares (como *A Luta Democrática* e *A Noite*), ou ainda do tradicional Jornal do Brasil, trazendo semanalmente as fofocas mais entusiastas sobre o cinema e os artistas mexicanos. As mulheres eram sempre, no conjunto dos comentários, lindas, sensuais, mais artistas, mais mulheres que nunca, amigas do Brasil, esplêndidas atrizes dramáticas.

O diretor da PELMEX no Rio era a pessoa de todo o merecimento, e ficou conhecido como Don

PELMEX, amigo dos fãs e dos exibidores.

Esta intensa adjetivação era reforçada pelos boxes quase diários publicados, sobre notas de filmagem ou de intrigas e fofocas sobre astros e estrelas mexicanos. A repetição de seus nomes gerava uma intimidade sustentada pela exibição constante dos filmes, forçando uma associação identitária entre os dois países, ou melhor, entre as duas culturas, sem que isto ficasse expresso muito claramente. Era o reino do *gossip journal*, já nos aproximando de nossos ídolos.

Quando, em de abril de 1952, quarta-feira, o papa PIO XII deu a manchete “os católicos de todas as nações têm como dever de consciência interessar-se pelo bom cinema” (afinal de contas, na quinta começava a semana santa), a PELMEX publicou, em bom espaço do jornal, seu anúncio de *Rainha das Rainhas*, sobre a Virgem Maria, “o maior filme sacro de todos os tempos, oferecendo emoções fortes”, ao lado de um box bem menor de Sansão e Dalila, anunciando também Davi e Betsabá.

Mas a PELMEX ainda foi mais longe, participando da programação do Clube de Cinema; homenageada pela escola de samba Portela (a quem doou um lindo estandarte no valor de 100.000 cruzeiros, entregue pelas mãos de Angela Maria); recebendo astros e estrelas diretamente no Galeão, com a presença da imprensa especializada, e os hospedando geralmente no Copacabana Palace para recepções entusiásticas. Em retorno, a imprensa recebia seus astros com a maior hospitalidade: Maria Felix era a mulher mais bonita do mundo; Rosina Pagã, brasileira, trabalhou junto com Miroslava num filme que era uma verdadeira safra de pernas provocantes, *La liga de las muchachas*; Ninon Sevilla foi recebida no coquetel com uma salva de palmas e durante duas horas se mostrou amável e sorridente, com honra e muito grata. A PELMEX e a sociedade brasileira se ajustaram muito bem.

Apesar de todo o entusiasmo desses encontros, havia vozes dissonantes, que atacavam diretamente a PELMEX, na coluna Cinema, do jornal *A noite*, pela pena do crítico Carlos Fonseca:

(O filme) Caminho da esperança (ou Rumbo a Brasília - Mauricio de la Serna, 1961) vem demonstrar que a PELMEX está completamente errada no seu regime de co-produção com o Brasil, pois ao invés de buscar algo de realmente sério, arregimenta um bando de atores brasileiros em mistura com atores mexicanos e faz uma confusão de línguas e cenários (...) A história é tola e a direção insignificante (...) Acreditamos que possa ser útil um intercâmbio mexicano-brasileiro, mas com produções melhor estruturadas e que promovam um melhor aproveitamento das culturas e dos costumes de ambos os povos. O que a PELMEX está fazendo é simpático e merece incentivo, mas ainda não conseguiu fazê-lo da maneira certa. Vamos aguardar as próximas co-produções. Os intérpretes são todos fracos (...) Angela Maria está louca e péssima<sup>14</sup>.

O mesmo descaso se notava na crítica de Clovis de Castro (1953), no Jornal do Brasil, na coluna CINEMA: *Mundo, demônio e carne*.

Com mais uma fitinha dessa natureza, o prestígio do cinema mexicano estará completamente destruído. “Sensualidad”, péssimo título transformado de maneira muito pior na denominação brasileira, é um desses dramalhões incríveis, endereçados a público ingênuo e de gosto fácil, servido por uma cinematografia de lastimável pobreza de imaginação e recurso técnico, que só pode destruir o conceito de filmes dessa origem, assinados por Fernandez, Figueiroa ou Julio Bracho.

A finalidade do filme, mostrar os requebros de Ninon Sevilla, se mistura medíocre e pretensiosamente com uma história vulgaríssima, abaixo de qualquer crítica e sem possibilidade de interessar a quem quer que seja. A condição com que se apresenta só tem paralelo com o Deboche. Falar das interpretações? Pra quê, se os artistas se portam como a nulidade total do filme. Alberto Gout assinou o seu nome como diretor deste atentado que se faz em nome do cinema e que, como péssima escolha, vem sendo substituto de melhores

filmes que as companhias têm nos seus cofres, mas não querem mostrar... A desolação é completa, a ponto de nos obrigar a fazer o ponto final por aqui. Desaconselhável e vergonhoso em todos os sentidos.

O projeto começou, então, a perder força. O cinema mexicano dos anos 60 foi suplantado pelas novidades que vinham de todo o mundo, filmes com um sopro de renovação que as velhas películas de lágrimas e para mocinhas de família, com seu moralismo gritante, já não seduziam mais - embora continuassem a frequentar os boxes de jornal, agora dividindo espaço com a programação da tevê.

Suprema ironia, pouco mais de um mês depois do golpe civil-militar no Brasil, a PELMEX, por ocasião do Dia do Trabalho, distribuiu aos filhos dos trabalhadores brasileiros centenas e centenas de belíssimos decalques plásticos dourados inspirados nos heróis dos "Cinco falcões negros", mas essa ajuda heróica já não era mais possível.

Em novembro de 1970 a sede da PELMEX foi vítima de um incêndio, que simbolicamente marcou a decadência da Empresa, lá e cá. Em 1992, as dívidas da empresa com o Banco Cinematográfico a levariam à bancarrota, após uma série de transformações<sup>15</sup>.

Em 20 de dezembro de 1978, a rede da PELMEX era composta pelas seguintes salas: Cine Ricamar, em Copacabana; Cine Fluminense, em São Cristóvão; Cine Irajá; Cine Vaz Lobo; Cine Nilópolis; Cine Neves, em São Gonçalo; Cine Verde, em Nova Iguaçu; Cine Glória, em São João de Meriti; Cine Caxias; Cine Premier, em São Paulo. A maioria ficava no distante subúrbio, na periferia da cidade, e uma sala em São Paulo. A rede, então, mudou definitivamente de mãos, passando à Cooperativa Brasileira de Cinema, demarcando o fim da era de ouro do cinema mexicano entre nós.

A PELMEX desapareceu de nossa memória, da história do nosso cinema, e se perdeu na poeira dos tempos. Só quem viveu este período áureo como neófito dessa religião de lágrimas, dramas e tragédias, ao lado do riso frouxo proporcionado por seus comediantes ingênuos, pode sentir a extensão da perda.

## NOTAS

1. Antonio Carlos (Tunico) Amancio. Professor Titular do Curso de Cinema e Vídeo da UFF, no quadro permanente do PPGCINE. Foi vice-presidente da SOCINE e é vice-coordenador do Curso de Cinema e Audiovisual. Interessado em políticas públicas e representações do Brasil no audiovisual, além de uma permanente curiosidade sobre o cinema latino-americano. Curta-metragista bissexto, roteirista entusiasta.
2. CASARES RODICIO, Emilio (Editor y Coordinador). Diccionario del Cine Iberoamericano: Espana, Portugal y America. MADRID: SGAE/Fundacion Autor, 10 vols., 2011., verbete Instituciones.
3. "Sociedade de responsabilidade limitada é a que se constitui entre sócios que somente estão obrigados ao pagamento de suas contribuições, sem que as partes sociais possam estar representadas por títulos negociáveis (...). Se denomina capital variável porque seu capital social é suscetível de aumentar ou diminuir por contribuições ou retiradas de seus sócios". Fonte: Ley General de Sociedades Mercantiles, México. Disponível em: [http://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/f74e29b1-4965-4454-b31a-9575a302e5dd/ley\\_general\\_soc\\_mercantiles.htm](http://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/f74e29b1-4965-4454-b31a-9575a302e5dd/ley_general_soc_mercantiles.htm). Acesso em 26 de julho de 2014.
4. GÓMES Y CASTELAZO, Maria de Lourdes. Caminos de Ayer: comportamiento organizacional del cine mexicano de 1930 a 1969. Dissertação defendida em Comunicación Institucional do CADEC – Centro Avanzado de Comunicación – México, DF. Novembro de 2002. P. 38.
5. Diário Oficial da União (DOU) • 11/03/1955 • Seção 1 • Pg. 78.
6. Cine-Repórter, 04 de fevereiro de 1950.
7. A noite, 07 de abril de 1961. O filme foi dirigido por Fernando Cortés em 1962.

8. A noite, 01 de junho de 1961.
9. A noite, 14 de janeiro de 1961.
10. A noite, 23 de janeiro de 1961.
11. A noite, 19 de abril de 1961. Edição 16012 FBN.
12. A noite, 04 de março de 1962. Edição 15998 – FBN.
13. A noite, 26 de janeiro de 1961.
14. A noite, 20 de novembro de 1961. Edição 15887 – FBN.
15. <http://bzidez.wordpress.com/2011/05/27/distribuidoras-nacionais-y-extranjeras-del-siglo-xxi/> - Acesso em 30 de janeiro de 2012.



## Cinema, infância e televisão: o conteúdo infantil e o mercado de Cinema e TV no Brasil

Arthur Fiel<sup>1</sup>

**Resumo** Historicamente marginalizados, são escassos os estudos que lançam olhar à criança e ao que lhe é produzido no campo da comunicação social, em especial do audiovisual, seja no cinema ou na televisão. Assim, levando em consideração a trajetória, economia e política dos produtos infantis no mercado cinematográfico e televisivo do Brasil, este artigo busca realizar um pequeno panorama da produção audiovisual que tem como público final a criança.

**Abstract** Historically marginalized, there are few studies that look at the child and what is produced in the field of social communication, especially the audiovisual, whether in the cinema or on television. Thus, taking into account the trajectory, economy and politics of children's products in the film and television market of Brazil, this article seeks to realize a panorama of the audiovisual production that has the child a final audience.

### Introdução

Historicamente marginalizados, são escassos os estudos que lançam olhar à criança e ao que lhe é produzido no campo da comunicação social, em especial do audiovisual. Apesar de ser responsável por grande parte da bilheteria no cinema nacional, o conteúdo cinematográfico infantil chamou atenção de poucos pesquisadores até então, fato que, atualmente, tem se alterado. Esse desprezo pela produção de conhecimento acadêmico sobre o audiovisual infantil é ainda mais gritante ao lançarmos olhar à produção televisiva, exceto perante as áreas de psicologia e educação, sempre atentas aos efeitos que a televisão poderia causar na criança e no desenvolvimento infantil. Assim, o que se empreende neste artigo é a tentativa de traçar um panorama a respeito do conteúdo dirigido ao público infantil tanto no cinema como na televisão do Brasil.

De forma geral, a produção audiovisual destinada às crianças no cinema possui um paralelo e uma relação peculiar com a produção infantil de nossa televisão. Isso porque é na década de 50 que temos o primeiro lançamento em longa-metragem dirigido às crianças brasileiras em nossas salas de cinema<sup>2</sup> e também a chegada da televisão em terras brasileiras. A TV Tupi é inaugurada no dia 18 de setembro de 1950, trazendo ao Brasil o tão esperado e aclamado aparato.

Mesmo recém-nascida, a televisão já entendia que precisava estabelecer, de alguma forma, algum diálogo com as crianças brasileiras. Assim, já no ano seguinte, havia em sua grade atrações que se dirigiam ao público infantil. A primeira delas, o programa *Gurilândia*, como boa parte das atrações desse primeiro momento de nossa televisão, vem do rádio. Nesta atração as crianças declamavam poemas e interpretavam algumas canções, de forma exatamente similar ao programa que continuava na rádio. Com o mesmo formato, *O Clube do Papai Noel*<sup>3</sup> era exibido. Eram atrações de sucesso em ambos os aparatos, tanto na TV como na Rádio.

No cinema, o lançamento de *O Saci*, cujos dados constam em nota de rodapé, coloca o cinema em diálogo com a nossa literatura. É a primeira vez que uma obra de Monteiro Lobato chega à telona. Não distante disso, a programação televisiva já no ano de 1952, também levava adaptações literárias à telinha<sup>4</sup>. Os programas *Fábulas Animadas* (1952) e *Teatrinho Troll* (1956), ambos da TV Tupi<sup>5</sup>, realizavam adaptações de obras da literatura brasileira e universal que se dirigiam ao público infantil. Neste momento os teleteatros eram as grandes atrações de nossa televisão. Para Amorim (2007, p.11) “o teleteatro foi o

mais significativo laboratório do surgimento de uma linguagem dramática televisiva. Importantes obras nacionais e estrangeiras eram exibidas, com excelentes níveis de adaptação e interpretação”.

A encenação continha-se dentro das possibilidades técnicas e do pequeno valor econômico destinado às produções, o que fazia com o que a criatividade dos profissionais envolvidos se evidenciasse ao máximo. Os cenários eram mais inventivos que ricos, e os figurinos eram trazidos pelos próprios atores, que adaptavam ou alugavam roupas para suas encenações. (AMORIN, 2007, p. 11).

No final da década de 50, o mercado cinematográfico brasileiro havia recebido apenas esses dois lançamentos de longa-metragem dirigidos explicitamente ao público infantil. Contudo, desde a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), uma sequência grandiosa de filmes educativos, na maior parte curtas, foram distribuídos às escolas públicas do Brasil. Apesar da produção do INCE não ser necessariamente pensada para ser infantil, algumas de suas narrativas possuem características que João Batista Melo, considera como inerentes à ideia do que, no futuro, caracterizaria o conteúdo infantil.

Assim como se pode, um tanto arbitrariamente, atribuir a *O regador regado* a primazia de ser o primeiro filme infantil (ainda que seja um curta-metragem não destinado especificamente às crianças), houve um curta brasileiro de 25 minutos, realizado pelo INCE, que reuniu alguns dos atributos do que no futuro de conceituaria como filme infantil: *Jonjoca, o dragãozinho manso*, de 1946, feito com recursos de animação e que não tinha prioritariamente um objetivo educacional. Realizado com fins de entretenimento, e com uma temática mais próxima do universo das crianças, é possível atribuir-lhe o mérito de ter sido o primeiro filme infantil brasileiro. (MELO, 2011, p.92)

Melo (2011) também chama atenção para algumas produções cinematográficas que, mesmo não pensada para criança mas sim para a família, atingia e agradava muito o público infantil, caso de Amácio Mazzaropi. Para o autor, mesmo não podendo ser definidos como infantis, boa parte dos filmes do comediante “fazem parte das referências cinematográficas de mais de uma geração de crianças brasileiras” (MELO, 2011, p. 100).

### **Criança, modernidade e nação: as décadas de 60 e 70 no cinema e na televisão**

Quando chega a televisão, ela é logo considerada símbolo do que havia de mais moderno. Essa modernidade era também o que almejava o projeto político de então, baseado numa lógica desenvolvimentista e progressista com o objetivo de tornar São Paulo um ícone de modernidade e um exemplo a ser seguido por todo o país. Foi, inclusive, uma criança, a pequena Sonia Maria Dorce, a primeira figura a aparecer em nossa telinha no dia de sua inauguração (RICCO; VANNUCCI, 2017). Assim, vinculava-se à ideia de futuro ao que havia sido trazido à nossa nação.

A associação da figura da criança à ideia de modernidade é apenas uma das muitas outras simbologias que cerceiam a chegada e estabelecimento de nossa televisão e que logo serão mais aprofundadas neste estudo. Por ora, vale ressaltar que a modernidade prometida avançou em passos largos, no que diz respeito à tecnologia da televisão, com a chegada do videoteipe e das possibilidades trazidas com sua utilização.

A partir de 1960, a televisão brasileira acelerou o uso do videoteipe, ao perceber sua utilidade técnica e artística. O aparelho permitiu que o veículo se estruturasse como empresa industrial, espalhando seus programas por todo o país. Embora muitos profissionais, no início, o censurassem como estabilizador de emoções, que tornava a atuação artística fria e mecânica, outros logo o reconheceram com o grande incentivador técnico de uma nova linguagem para a televisão [...] O VT permitiu que a televisão comercializasse seus

programas e que se inaugurassem, nos anos 60, mais 27 emissoras no país, com 80% de sua programação exibindo, em VT, as produções do eixo Rio-São Paulo. (AMORIN, 2007, p.24)

A década de 60, e todo o momento político do momento, resultou no golpe que depôs o presidente João Goulart, e impôs a ditadura militar. Nesse contexto, a circulação e o rádio, como veículos de comunicação de massa, passaram a sofrer com a censura, que instaurou-se de forma gradativa. Assim, determinadas temáticas e abordagens de conteúdos, especialmente nos telejornais, precisavam de aprovação para serem veiculadas na televisão, (AMORIN, 2007).

Compreendendo o poder de persuasão da televisão, de forma nem sempre tão claras, os militares passaram a apropriar-se da televisão para a construção de uma figura heróica que precisava ser colocada à frente da nação. Assim, muitos dos conteúdos infantis veiculados nos anos imediatamente posteriores ao golpe, possuíam militares no centro da atração, algumas vezes, *inclusive, donos da narrativa. As atrações Capitão Furacão (1965), da Rede Globo, e Capitão AZA (1966), da TV Tupi* são um nítido exemplo de como essa figura militaresca e heróica foi colocada como dona da narrativa. Nessas atrações, os heróis militares, contavam às crianças, ansiosas, histórias de suas aventuras e vivência como capitães. Para além dessas histórias, os capitães promoviam brincadeiras e cantorias com as crianças, num dado momento também chamavam por desenhos.

Ainda a respeito da televisão, é na década de 70 que este meio sofre mais uma evolução: a chegada dos enlatados. Como era de alto custo produzir determinados conteúdos, especialmente desenhos animados, o comércio de enlatados teve nesta década uma enorme expansão em toda a América Latina. Assim, muitos dos programas destinados às crianças possuíam a figura de uma apresentadora ou apresentador, como nos casos acima, que num dado momento chamavam os desenhos suspendendo a sua narrativa. Essa lógica de produção era extremamente mais barata e lucrativa.

Geralmente, emissoras com menor capacidade de produção audiovisual recorrem aos programas prontos, pois este tipo de compra requer um investimento menor. Assim, telenovelas ou seriados estrangeiros servem para preencher as grades de programação. Na medida em que as emissoras ganham capacidade de produção, estes programas vão sendo deslocados do horário nobre e ocupam espaço de menor audiência. (COSTA; AMANCIO, 2015, p.164)

O esquema de exibição de enlatados no Brasil pode ser percebido até hoje, contudo, devido aos avanços tecnológicos, o termo caiu em desuso. Para além disso, aumentou-se consideravelmente o número de produtos brasileiros nos anos subsequentes e, como veremos mais adiante, hoje o Brasil é responsável por muito do que se produz, especialmente para a criança, em seu mercado de televisão.

No mercado cinematográfico brasileiro, as décadas de 60 e 70 vivenciam o nascimento de um marco que, significativamente, vai estabelecer e impulsionar o mercado e surgimento de novas narrativas direcionadas à infância, especialmente da filmografia protagonizada por Renato Aragão e Dedé Santanna, que, num outro momento farão parte do quarteto “Os Trapalhões”. O primeiro filme lançado com Didi e Dedé no cinema é datado de 1965, *Na Onda do iê-iê-iê*, desde então, até o ano de 1991, havia sempre algum lançamento do quarteto trapalhão<sup>7</sup>, em alguns anos chegaram até três filmes do quarteto nas salas de cinema (RAMOS, 2004; MELO, 2011).

Para além da filmografia atribuída ao quarteto trapalhão, símbolo de sucesso, foram lançados quinze filmes destinados ao público infantil nas salas de cinema do Brasil. Dentre eles: a trilogia do *Tio Maneco*<sup>8</sup>, protagonizados e dirigidos pelo ator e diretor Flávio Migliaccio; *A dança das Bruxas (1970)*, de Francisco Dreux; *Meu Pé de Laranja Lima (1970)*, de Aurélio Teixeira; *O picapau amarelo (1973)*,

de Geraldo Sarno; *O detetive Bolacha contra o gênio do crime* (1973), de Tito Teijido; *Uma aventura na floresta encantada* (1977), de Mário Latini; entre muitos outros.

Diferente das narrativas exibidas na televisão, o mercado cinematográfico destas décadas preocupou-se mais em entreter do que servir a um projeto de educação moral e civil imposto pelo governo de então. Assim, percebe-se que, mesmo no caso do conteúdo infantil, comportam-se de formas distintas os produtores e produtos de cinema e televisão.

Vale ressaltar também que, apesar do cenário político possuir grande influência sobre os meios de comunicação, outras importantes produções, marcos de sua época, também fazem parte do acervo histórico dos anos 70, são exemplos: *Vila Sésamo* (1972), primeira adaptação do sucesso estadunidense *Sesame Street* (1969), produzido durante dois anos pela TV Cultura e depois pela Rede Globo; *Gente Inocente* (1974), na TV Tupi; *Bambalão* (1977), outro grande sucesso da TV Cultura; *Sítio do Picapau Amarelo* (1977), em sua quarta e mais popular versão, entre outros.

### **Anos 80: um novo momento para a televisão**

De forma geral, a década de 80 é marcada por uma reconfiguração da televisão. Com o fim da ditadura, em 1985, e o fim da censura, o veículo ousa novas experimentações de linguagem, busca, gradativamente, abordar temas que antes eram proibidos, leva ao ar atrações que caíram no gosto do público e, de alguma forma, realiza uma sátira dos duros momentos que vivemos. É com uma abordagem lúdica sobre um reino corrompido que a novela *Que Rei Sou Eu?* (1989), da Rede Globo, vai ao ar e logo conquista o público.

Vale ressaltar que, neste momento, a TV já não é mais considerada um artigo de luxo e havia chegado a uma considerável parte da população brasileira<sup>9</sup>. Sérgio Mattos (1990), classifica este momento, mais precisamente de 1975 a 1985, como um momento de desenvolvimento tecnológico em nossa televisão, pois:

[...] a partir de então a televisão começou a exibir programas de alta sofisticação técnica, gerados em cores e que atendiam plenamente ao tipo que o governo queria: uma televisão bonita e colorida, nos modelos do “Fantástico: o Show da Vida” (MATTOS, 1990, p.16)

Outro fator importante deste momento de nossa televisão, já presente em meados da década de 70, é o desejo de atingir o mercado exterior, como aponta COLVARA (2007, p. 6-7):

No início da década de 70, a Globo contava com uma grande audiência com uma programação voltada para as camadas mais baixas da população, baseada em novelas, programas de concurso e filmes importados dos EUA, mais baratos que os brasileiros. Em 1976, a Globo inverte o quadro e passa a produzir seus próprios programas, controlando o mercado interno e no final da década já exportava programas para mais de 90 países.

A novela ganha grandes proporções nesta época, tornando-se inclusive produto de exportação para outros países. A expansão internacional da Globo está diretamente ligada à Lei da Anistia, sancionada em 1979, que possibilitou o investimento exterior das empresas. Com o mercado interno solidificado, e agora a conquista do mercado internacional. A Globo e a sua Divisão Internacional, fez várias alianças com emissoras de TV da Europa. No entanto, este investimento não teve sucesso, sendo retomado o projeto de internacionalização somente na década de 90.

Já em relação ao conteúdo infantil, temos um momento interessante e, de alguma forma, preocupante. Os programas de auditório, já bastante populares, se tornam cada vez mais notórios e palanques de uma massiva e ainda mais agressiva publicidade, especialmente nos programas destinados às crianças. Um grande sucesso nesse formato é o programa do Bozo, pioneiro e propulsor ao retomar a já constante



e presente estética circense às também já presentes brincadeiras, gincanas e momentos musicais intercalados com desenhos importados. O sucesso foi tão grande que Bozo, no SBT, chegou a ocupar quase oito horas diárias da grade e obrigou outras grandes emissoras a repensar sua programação, como apontam RICCO; VANNUCCI (2017, p. 345):

Foi somente em meados dos anos 1980, depois de um longo período com investimentos pesados em dramaturgia diária, que a Globo resolveu dar mais atenção à sua linha infantil. O aporte se mostrava necessário porque a recém-chegada TV Manchete já se movimentava nesse sentido e Sílvio Santos iniciava as operações de sua televisão, dedicando bom espaço a animações e atrações para a garotada, entre elas o Bozo.

Assim, em 1983, a Rede Globo leva ao ar o seu enorme sucesso “Balão Mágico”, com a pequena Simony e Fofão ao seu lado. Contudo, a maior jogada da Rede Globo e seu maior símbolo de sucesso, quando pensamos em programação infantil, foi a contratação da modelo e apresentadora Xuxa Meneghel, que neste mesmo ano estava a frente do Clube da Criança, na extinta TV Manchete. Assim, o *Xou da Xuxa* surge gigante em 1986, e absolve o horário de quase todas as atrações infantis globais do momento, dentre elas o próprio Balão Mágico, que teve seu horário reduzido. Com a saída de Xuxa, e após um pequeno hiato sem uma apresentadora à frente, a Manchete lança um outro nome que ficou marcado no imaginário social da criança e de nossa programação infantil, a menina Angélica, que assumiu a apresentação do Clube da Criança com apenas 13 anos de idade<sup>10</sup>.

Para além dos programas de auditório, a nossa televisão vive um frutífero momento em relação ao conteúdo infantil. Assim, vai ao ar a telenovela *Meu Pé de Laranja Lima* (1980), da TV Bandeirantes e TVE; *Curumim* (1981), grande sucesso da TV Cutlura; a novela mexicana *Chispita* (1982), produzida pela Televisa e exibida no Brasil pelo SBT; *Brincando na Paulista* (1984), na TV Gazeta; *Canta Conto* (1987), sob os comando de Bia Bedran, na TVE e afiliadas; o enorme sucesso de audiência do SBT, também produzida pela Televisa, *Carrossel* (1989), entre muitos outros.

No cinema, também é da década de 80 os sucessos: *Os saltimbancos Trapalhões* (1981), considerado um clássico do quarteto, com participação no roteiro e músicas de Chico Buarque; *As aventuras da Turma da Mônica* (1982), de Maurício de Sousa; *Boi Aruá* (1983), de Chico Liberato; *O cavalezinho azul* (1984), de Eduardo Scorel; *A dança dos bonecos* (1985), de Helvécio Ratton; *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988), de José Alvarenga Jr, que também dirigiu *A princesa Xuxa e os Trapalhões* (1989); *Fofão e a máquina sem rumo* (1989), de Dactoir Danialetto Jr., entre muitos outros lançamentos que garantiram reconhecimento da crítica ou do público.

### **Anos 90: fim da Embrafilme e reconfiguração política do fazer cinema**

Diferente do mercado televisivo, que vivia sua fase mais promissora e já atingia grande parte dos lares brasileiros, o mercado cinematográfico inicia a década de 90 diante de uma grande crise. Após assumir a Presidência, em março de 1990, Fernando Collor de Mello reduz o Ministério da Cultura à Secretaria da Cultura diretamente ligada ao gabinete da Presidência, bem como extingue vários institutos, fundações e empresas ligadas ao setor, sendo a Embrafilme, uma delas. O impacto foi direto. A produção cinematográfica nacional sofre uma queda abismal.

(...) A operação de desmonte da atividade cinematográfica atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Nem mesmo foram preservados os mecanismos de controle estatísticos por parte do Estado. De uma situação de estabelecimento confortável frente ao mercado o cinema reduziu-



se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e home vídeo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema. (AMANCIO, 2007, p.181).

Já no ano seguinte, diante da ausência do Estado no incentivo à produção cultural brasileira e como meio provisório de, minimamente, subsidiar o mercado cultural no Brasil, cria-se a Lei 8313, popularmente conhecida como Lei Rouanet. Não sendo especificamente pensada para fomentar o setor audiovisual, apesar de ser apontada como a grande responsável pela retomada do cinema brasileiro, a Lei Rouanet possuía falhas que só foram amenizadas com a criação de uma lei específica para o setor audiovisual, que, perante às outras artes, possui altos custos e peculiaridades em sua distribuição. Assim, em 1993, após a criação da Secretaria do Audiovisual e do reestabelecimento do Ministério da Cultura, já no governo de Itamar Franco, é criada a Lei 8.685/93, a Lei do Audiovisual. Juntas, ambas as leis, consideradas medidas emergenciais e provisórias, foram as responsáveis pelo reestabelecimento da produção cinematográfica do país.

Em relação ao comportamento do conteúdo infantil diante do conturbado cenário político que havia se instaurado com a posse de Fernando Collor, alguns números se fazem cruciais para entendermos a importância e relevância dessa produção para o incentivo à ida às salas de cinemas no Brasil. Em 1990, Xuxa Meneghel protagoniza o longa-metragem *Lua de Cristal*, dirigido por Tizuka Yamazaki, levando mais de 5 mi de espectadores aos cinemas e se estabelecendo como a maior audiência e bilheteria da década; ainda em 1990 temos o lançamento de *Uma escola atrapalhada*, levando 2,6 mi de espectadores às salas; em 1991, *Os Trapalhões e a árvore da Juventude*; em 1993, *Era uma vez...*, de Arturo Uranga; em 1995, *O menino Malquinho*, dirigido por Helvécio Ratton, e seguimos com mais nove filmes direcionados ao público infantil até o ano de 1999. Esses filmes, especificamente, não foram todos sinônimos de um extremo sucesso, mas continuavam a levar milhares e milhões de espectadores às salas de cinema em busca de produção nacional quando boa parte de nossas salas já estavam tomadas pelas superproduções norte-americanas.

No mercado televisivo, apesar de termos, no fim da década de 90, um leve aceno à uma reconfiguração da grade de programação que afeta o conteúdo infantil, com a chegada dos programas dedicados às mulheres e ao lar nas manhãs e tardes de alguns grandes canais, ainda é constante a exibição de conteúdos destinados às crianças. Um dos marcos deste momento é o investimento do SBT na manutenção de novelas importadas, especialmente do México, através da parceria com a Televisa, e a produção da primeira versão da novela *Chiquititas* (1997), febre entre a garotada. Merece destaque também a programação da TV Cultura que sempre manteve em sua grade conteúdos voltados ao público infantil. É pertencente à esta data, inclusive, o já citado e mundialmente premiado *Castelo Rá-Tim-Bum*, de Cao Hambúrguer. Além dele programas como *Glub Glub* (1991), *X-Tudo* (1992), *Cocoricó* (1996), entre muitas outras atrações nacionais e importadas, recheavam a grade da TV paulista que marcou o imaginário de várias gerações de crianças deixando um belo registro em suas memórias afetivas.

## 2000's – regulamentação e reconfiguração do conteúdo infantil no Cinema e na Televisão

A chegada da TV a cabo, no final da década de 90 e o desenvolvimento do mercado pago de televisão, reconfigura política e economicamente a história da televisão brasileira. O cinema brasileiro, abalado

com o fim da Embrafilme, ainda em 90, também encara grandes modificações na entrada do novo século, os filmes entram em pouquíssimas salas e não conseguem reestabelecer o diálogo com o público de antigamente.

Em 1990, na coroação do pleno retorno à sociedade civil, o presidente Fernando Collor de Melo, em sua ânsia privatista, extingue sumariamente a Embrafilme e órgãos afins. A operação de desmonte da atividade cinematográfica atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Nem mesmo os mecanismos de controle estatístico foram preservados pelo Estado. Da situação confortável frente ao mercado, o cinema reduziu-se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. A produção nacional, que atingira na década de 70 mais de 100 filmes por ano, com ocupação de um terço do mercado, volta a níveis insignificantes, permitindo a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e seu público, em consequência também da modernização tecnológica (TV em cores e homevideo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema. (AMANCIO, 2007, p.181)

A produção infantil vê seu espaço ser reduzido gradativamente na TV Aberta. Novos programas surgem e, agora direcionados à mulher e aos cuidados com o lar, ocupam o espaço que outrora era quase que completamente preenchido pelo público infantil. Assim, surge programas matinais como o *Mais Você*, sob o comando de Ana Maria Braga, levada da Record<sup>11</sup>, emissora na qual comandava o feminino *Note e Anote*, à Rede Globo de televisão. Especificamente na Rede Globo, no ano 2000, nasce o simbólico *TV Globinho*, programa de estúdio que se utilizava das técnicas de chamada de quadros, programas e desenhos, semelhantes aos enlatados, para compor sua grade de exibição. Vale ressaltar que grande parte das produções exibidas aqui eram importadas. A *TV Globinho* logo ganha notoriedade e começa a competir diretamente com o enorme sucesso do SBT “*Bom dia & Cia*”, sob os comandos de Eliana que seguia o mesmo esquema de exibição de importados, porém recheado com brincadeiras, curiosidades, quadros com experimentos e interação direta com os espectadores.

A TV Cultura, mundialmente premiada, continua mantém em sua grade seu grande sucesso, *Castelo Rá-Tim-Bum*, de Cao Hambúrguer; e realiza novas produções como *Um menino muito maluquinho*, baseado na obra de Ziraldo, um remake de *Vila Sésamo* e vários outros programas originais e alguns importados<sup>12</sup>. Apesar de, neste momento, já se configurar como uma rede televisiva de alcance nacional, perante às outras redes de apelo comercial, a TV Cultura não atingia níveis muito altos de audiência devido à concorrência com atrações da Globo e do SBT, as líderes de audiência no início dos anos 2000.

É a partir de meados dos anos 2000 que percebemos uma gradativa e mais notória redução do espaço do conteúdo infantil na TV aberta, movimento oposto à ascensão do mercado pago de televisão que já destina produções voltadas à crianças com canais exclusivos e com conteúdo sendo exibidos durante 24 horas. É, contudo, após a aprovação da resolução 163 do Conanda, em 2014, que um esvaziamento quase que completo deste tipo de produção é percebido. A Resolução, encabeçada pelo Instituto Alana, órgão não governamental que dedica-se à proteção da criança bem como aos cuidados e preocupação com a infância, causa um impacto direto na captação de recursos privados oriundos das campanhas publicitárias dos canais, uma vez que a publicidade direcionada ao público infantil passa a ser proibida, e gera uma reação quase que imediata de extinção da programação infantil em grande parte das redes de TV aberta. Dos grandes canais comerciais apenas o SBT manteve e ainda mantém algum espaço para este nicho.

Em 2015 a Rede Globo extingue a única atração direcionada às crianças que ainda veiculava, a *TV Globinho*, e cria seu primeiro canal dedicado ao público infantil no mercado pago de Televisão, o *Gloob*.

Em 2017, o Gloob segmenta-se, seguindo uma tendência do mercado mundial, em Gloob e Gloobinho, objetivando atender a demanda da primeira infância.

Em maio de 2017, ao divulgar pela primeira vez dados do monitoramento do Mercado pago de Televisão, o então Diretor-Presidente da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), órgão responsável pelo fomento e regulamentação do mercado, aponta que, de 2014, quando a Lei da TV Paga (ou Lei 12.485) atingiu sua cota máxima de exigência à produção independente e nacional até o momento, o conteúdo infantil demonstra um crescimento de 92,4% em relação ao conteúdo geral, que atingiu já notórios 53% (ANCINE, 2017).

Em relação ao Cinema, no início dos anos 2000, após a Retomada, as produções estreladas por Xuxa Meneghel são significativas, durante toda essa primeira década Xuxa faz jus ao título de rainha e, quase sozinha reina nas salas de cinema brasileiras<sup>13</sup>. Os Trapalhões, mesmo sem sua formação clássica, ainda possuem alguma força e continuam a levar milhões de crianças e familiares aos cinemas. Algumas outras produções ganham destaque e conquistam a crítica, como o filme homônimo do *Castelo Rá-tim-bum – o filme*, com a direção de Cao Hamburger, mas com público inferior às produções de Xuxa ou dos Trapalhões. *Tainá*, a pequena indiazinha conquista uma boa parcela do público com sua trilogia<sup>14</sup>, mas, considerando a história e trajetória do conteúdo infantil em nosso cinema, ainda são poucas as produções destinadas às crianças nesse momento<sup>15</sup>.

É somente em 2015, com o lançamento de *Carrossel*, de Maurício Eça e Alexandre Bourry, *spin-off* do *remake* da novela levada ao ar pelo SBT, e sucesso de audiência, e de sua sequência, *Carrossel 2 – O sumiço de Maria Joaquina*, que os produtores de cinema retornaram a lançar olhar ao cinema infantil no Brasil. Ambos os filmes, estrelados pelas carismáticas crianças já conhecidas na telinha, levam às salas 2,5 mi de espectadores cada, abrindo espaço para novas produções. O que chega a ser uma grata surpresa é que uma outra produção oriunda da televisão, e especificamente do mercado pago (Gloob), *Detetives do Prédio Azul* (2017), de André Pellenz, garante a segunda maior bilheteria em seu ano de lançamento. É a primeira vez que uma produção infantil não veiculada em rede aberta de televisão e sem ter em seus protagonistas uma estrela deste segmento, atinge números tão altos no mercado cinematográfico. O *D.P.A.*, como é carinhosamente abreviado, é um fenômeno do mercado pago de televisão e é a primeira série original do canal Gloob. A sequência do filme tem data de estreia prevista para dezembro deste ano (2018) e já se estima um alcance grandioso no circuito exibidor. A série segue ativa e sua 11ª temporada será lançada no dia 05 de novembro de 2018, com uma ação transmídia.

Além do Gloob, outros canais brasileiros são ofertados e empacotados no mercado pago, como os CABEQs TV Rá-Tim-Bum, da Fundação Padre Anchieta, e o ZooMoo Brasil, da ZooMoo Programadora, estes divergem do Gloob e do Gloobinho pois estes dois últimos, apesar de serem programadores pela brasileira GloboSAT, não cumprem a quantidade de horas de programação nacional necessárias para serem considerados Canais Brasileiros de Espaços Qualificados <sup>16</sup>pela ANCINE, assim, são considerados apenas Canais de Espaço Qualificados<sup>17</sup>.

### Considerações Finais

Diante do esforço empreendido aqui para traçar um panorama um tanto quanto sintético da produção audiovisual destinada ao público infantil e seu comportamento no mercado nacional, nos foi possível perceber a importância desta produção para o estabelecimento e manutenção dos nossos mercados de cinema e televisão. É também intuito deste trabalho chamar atenção para a importância da produção de narrativas destinadas às crianças como público em formação, especialmente para o

mercado cinematográfico, uma vez que, atualmente, temos um outro cenário no mercado televisivo, no qual o conteúdo infantil marca forte presença nos canais pagos.

Em relação aos conteúdos infantis no mercado aberto de televisão, temos apenas três grandes canais, sendo o SBT o único canal de apelo estritamente comercial, a reservar algum espaço à programação infantil. Na grade do SBT, ainda resistem às novelas, agora não mais importadas mas sim adaptadas e um minúsculo horário da programação matinal. Atualmente a TV Brasil e TV Cultura, levam ao ar 8 e 10 horas de programação infantil, respectivamente.

Já o mercado de cinema, após o sucesso dos longas de Carrossel e Detetives do Prédio Azul, aparentemente tornou a lançar olhar à produção infantil. Ainda este ano, como já mencionado, o segundo filme do D.P.A. será lançado. Para o ano de 2019, já se espera o lançamento do longa-metragem *Turma da Mônica – Laços*, sob a direção de Daniel Rezende; *Cinderela Pop*, de Bruno Garotti; entre alguns outros títulos que prometem divertir a criança.

## Referências

- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *ALCEU*, v.8, n.15, p. 173-184, jul /dez, 2007.
- AMORIN, Edgar Ribeiro de. *História da TV brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.
- ANCINE. *Filmes Brasileiros com Mais de 500.000 Espectadores entre 1970-2015*. Disponível em: <[http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105\\_0.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_0.pdf)>. Acesso em 18 abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Monitoramento de TV Paga*. 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/publicacoes/apresentacoes/monitoramento-de-tv-paga>. Acesso em 15 abr. 2018.
- COLVARA, Lauren Ferreira. *Os Programas Infantis e sua trajetória na TV aberta brasileira: os casos mais importantes*. Anais do V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo, 2007.
- COSTA, Ana Paula Sila Ladeira; AMANCIO, Tunico. *Franquias Televisivas: Processos de produção, venda e circulação*. Revista Geminis, São Carlos, v.6, n.1, p. 154-173, jan./jun. 2015.
- MATTOS, Sérgio. *Um perfil da TV Brasileira (40 anos de história 1950-1990)*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.
- MELO, João Batista, 1960-. *Lanterna Mágica: infância e cinema infantil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Televisão e Publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. *Biografia da Televisão Brasileira*. São Paulo: Matrix, 2017.

## Notas

1. Arthur Fiel é mestrando em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - UFF. Dentre outras coisas pesquisa o conteúdo infantil e sua relação com o mercado de Cinema e Televisão no Brasil. E-mail: [arthurfiel@id.uff.br](mailto:arthurfiel@id.uff.br)
2. O filme em questão é o Sinfonia Amazônica, de Anélio Latini Filho, lançado em 1952, a obra também é considerada o primeiro longa animação brasileira. Sobre esse mesmo fato há algumas controvérsias, pois o Sinfonia seria considerado apenas a primeira animação em formato de longa-metragem e não o primeiro longa infantil a ser lançado nas salas de cinemas no Brasil, este posto pertenceria ao filme O Saci, de Rodolfo Nanni, mas sites de cinema e pesquisadores divergem em relação à data de sua finalização e lançamento comercial, que teria ocorrido entre 1951 e 1953, como aponta João Batista Melo



em sua dissertação de mestrado.

3. Oficialmente, O Clube do Papai Noel (1950) antecede a atração Gurilândia (1951), pois antes de receber esse nome e, inspirado no Clube, foi criado o Clube do Guri – colocando em evidência a marca de achocolatado que patrocinava a atração. Esta pequena confusão com nomes e datas ocorre devido à origem dos conteúdos, pois, ambos oriundos da rádio Tupi possuíam, basicamente, os mesmos criadores.

4. Fato curioso é notar que a obra de Lobato também estava na televisão, O Sítio do Picapau Amarelo teve sua primeira versão produzida e exibida na televisão brasileiro no ano de 1952, na TV Tupi, permanecendo no ar por surpreendentes 11 anos. A versão mais popular d´O Sítio, que foi ao ar pela Rede Globo, no ano de 1977, é a quarta versão exibida em nossa televisão, antes dela houve uma versão na TV Cultura (1964) e na Bandeirantes (1967).

5. De acordo com AMORIN (2007), das 33 horas de programação semanal destinadas à infância na primeira década da televisão, 23 horas eram exibidas na TV Tupi.

6. A atração da Tupi foi, inclusive, dedicada à memória do aviador Adalberto Azambuja, morto em guerra.

7. Com a formação clássica, com Mussum e Zacarias, foram lançados 23 filmes entre 1978 e 1990.

8. As aventuras com tio Maneco (1971), Tio Maneco, o caçador de fantasmas (1975) e Maneco, o supertipo (1978).

9. De acordo com dados da década de 80 do IBGE (apud COLVARA, 2007), 55% de um total de 26,4 milhões de residências já possuíam um aparelho de TV, um crescimento de 1.272%, partindo da década de 1960. Mas, a fase mais popularesca, em relação ao número de lares que passaram a ter o aparelho, acontece apenas em meados dos anos 90, quando mesmo nos lares mais humildes, já possuem ao menos um aparelho de TV.

10. Fonte: INFANTV (<https://infantv.com.br/clubecrianca.htm>)

11. Apesar do programa comandado por Ana Maria Braga ser dirigido propriamente ao público feminino, a criação do Louro José, levado por ela à Rede Globo, foi uma estratégia de comunicação encontrada para garantir a audiência do público infantil (RICCO; VANNUCCI, 2018).

12. Mesmo sendo uma referência para a produção nacional, um número considerável de atrações importadas fazia parte da grade da TV Cultura, especialmente as animações, a exemplo de: Caillou, Os Sete Monstrinhos, canadenses; Doug, animação americana, entre outras.

13. Após o fim da Embrafilme, em 1990, Xuxa leva ao mercado dez filmes, entre 1999 e 2009, dentre eles: Xuxa Requebra (1999), Xuxa Popstar (2000), Xuxa e os Duendes (2001), Xuxa Gêmeas (2006), Xuxa e o Misterio de Feiurinha (2009). Em resumo, o único ano, desde 1990 que Xuxa não possui lançamento é em 2008. Vale lembrar também que Lua de Cristal (1990) é a maior bilheteria da década, com mais de 5 mi de espectadores. Fonte: ANCINE (<https://oca.ancine.gov.br/cinema>)

14. Tainá – Uma aventura na Amazônia (2000), Tainá 2 – A aventura continua (2004) e Tainá – A origem (2011)

15. No cinema, de 2010 até este momento, tivemos 16 filmes dirigidos ao público infantil. Fonte: Filme B (<http://www.filmeb.com.br>)

16. CABEQs (canais brasileiros de espaço qualificado): deve ser programado por programadora brasileira; veicular majoritariamente, no horário nobre, conteúdos audiovisuais brasileiros que constituam espaço qualificado, sendo metade desses conteúdos produzidos por produtora brasileira independente; e não ser objeto de acordo de exclusividade que impeça sua programadora de comercializar, para qualquer empacotadora interessada, os direitos de sua exibição.

17. CEQs: canais de espaço qualificados credenciados, declarados como ativos e submetidos à cota de veiculação de conteúdo brasileiro de espaço qualificado, mínimo legal de 3h30 no horário nobre, sendo pelo menos metade independente, nos termos do art. 16 da Lei 12.485/11.



## 97 anos de vida, 73 anos de profissão e um Kikito: Ruth de Souza

*Carolina Ficheira<sup>1</sup>*

*Giovana Moraes<sup>2</sup>*

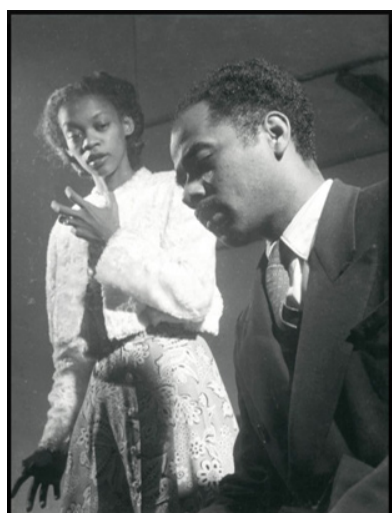
**Resumo** Este artigo se dedica a estudar a trajetória pessoal e profissional da atriz Ruth de Souza, com 97 anos de vida, 73 anos de profissão e ganhadora de um Kikito, na categoria melhor atriz, no ano de 2004 com o filme *As Filhas do Vento*, de Joel Zito Araujo. Para tanto, entrevistamos a atriz no dia 30 de agosto de 2017, utilizando-se de um roteiro de perguntas semi-estruturadas, baseado em pesquisa bibliográfica.

**Abstract** This article studies the personal and professional life of Ruth de Souza. She is 97 years old, 73 years professional life and winner of actress category in Kikito in 2004 with the film *As Filhas do Vento*, from Joel Zito Araujo. To this, we interviewed the actress in August 30th, 2017, using a script, based on bibliography research.

### Introdução

Com 42 novelas feitas, 36 filmes, 19 peças de teatro, Ruth de Souza é considerada uma das primeiras atrizes negras a abrir espaço nos palcos, na televisão e no cinema. Com o apoio da entrevista e da pesquisa bibliográfica e virtual, iniciamos nosso artigo contextualizando a formação de Ruth que contribuiu decisivamente na reflexão sobre o lugar da mulher e negra nos espaços artísticos deste país.

Ruth de Souza inicia sua formação cênica no Teatro Experimental do Negro (TEN). Ainda adolescente, por volta de 1945, passa a integrar a companhia, liderada por Abdias Nascimento. Segue abaixo uma foto de ambos em um espetáculo.



Todos os Filhos de Deus Têm Asas: Ruth de Souza e Abdias Nascimento | Acervo Ipeafro

Ele, por sua vez, foi ator, diretor, dramaturgo e militante contra a discriminação racial através da arte e a valorização da cultura negra. Também dirigiu o jornal *Quilombo*, responsável por divulgar ações do movimento negro. Desta forma, promoveu encontros que estimulassem reflexões sobre as temáticas que envolvem a questão negra. São elas: Conferência Nacional do Negro, em 1949 e o 1º Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. Com a entrada da Ditadura, o diretor se vê obrigado a exilar-se por conta da perseguição política, dedicando-se a educação e posteriormente à política, em seu retorno ao país. Ele foi importante profissional para a conscientização do negro diante do seu protagonismo diante das

artes. É no TEN que ele inicia a formação de diversos artistas, como por exemplo, nossa entrevistada.

O TEN inicia suas atividades em espaços cedidos pela União Nacional dos Estudantes, localizado no Flamengo, no turno da noite, já que não era usado naquele momento. Ao iniciar seu trabalho de formação nas artes cênicas percebe a formação escolar e cultural deficitária dos interessados, tendo em vista a dificuldade para memorizar e interpretar textos das peças de teatro. Desta forma, inicia seu trabalho de alfabetização e formação do elenco. Sem perceber na literatura brasileira algum repertório que representasse seu trabalho formativo, busca na norte-americana seu desafio para o espetáculo de estréia, momento singular que marcaria a memória de Ruth por ocupar o espaço mais privilegiado das artes, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

*O Imperador Jones*, do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill (1888-1953). A peça, dirigida por Nascimento, estreia em 1945, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Na abertura do espetáculo, o Recitativo Coral do TEN apresenta uma seleção de poesias afro-americanas. Apesar da descrença do meio intelectual em relação à ousadia do grupo amador de intérpretes, quase todos desconhecidos, de montar um autor da força de O'Neill, a encenação obtém boa receptividade e elogios da crítica ao protagonista Aguinaldo Camargo (Itaú Cultural, 2018).

Dentre diversos atores, Ruth de Souza se destaca e passa a ser convidada a participar de outros espetáculos, como o espetáculo *Terras do Sem Fim* (1947), de Jorge Amado, construído pela companhia Os Comediantes, sob a direção de Zigmunt Turkov. Ainda assim, permanece vinculada ao TEN até o seu término, onde constrói sua formação artística.

### Ruth nas artes

Após elucidarmos sobre a formação e o papel de Ruth de Souza no contexto das Artes, muito contribuído pelo Teatro Experimental do Negro, avançamos em nossas análises, a partir da entrevista concedida em 2017. A atriz rememorou suas principais experiências enquanto artista, mulher e negra e quais foram as mudanças fundamentais percebidas ao longo dessas décadas.

Eu sinto que o fato de não ter autores negros, por exemplo “As Filhas do Vento”. Você viu “As Filhas do Vento”? O Joel Zito quem fez, ele quis mostrar que qualquer raça tem família, tem problemas, tanto uma família negra quanto uma branca. Gostei muito de ter feito o filme, ter ganhado aquele Kikito ... ta lá em cima na estante. (CARDOSO, 30/08/2017).

O prêmio Kikito, que é o maior símbolo de conquista no Festival de Gramado, é evidenciado na fala da atriz como uma das suas maiores conquistas. Mais que isso, é o reconhecimento de um trabalho que se dedicou a falar da questão racial, que está presente em sua longa trajetória dedicada ao campo das artes e do audiovisual. Em nossa entrevista, convidamos a atriz a refletir os efeitos das instituições audiovisuais que promovem práticas e discursos cujos pontos de origem da cultura negra são múltiplos e difusos. Veja abaixo a percepção da entrevistada.

Então eu pensei na publicidade, tenho vários amigos publicitários. Por que não tem negro na publicidade? Porque negro não comprava.

Hoje, o Lázaro (Ramos) e a Thaís (Araújo) estão abrindo espaço pro negro e disseram que fui eu quem abri. Eles me dão orgulho, eu falei “você me dão orgulho, porque estão na posição que eu sempre sonhei em ver o ator negro” (CARDOSO, 30/08/2017).

Perseguida pelo preconceito, Ruth de Souza costuma dizer em entrevistas que sempre teve que brigar

*muito por bons papéis* ao longo de seus mais de 70 anos de interpretações. Mas agradece constantemente aos autores Janete Clair (1925-1983) e Dias Gomes (1922-1999) pela possibilidade que proporcionaram a ela de representar personagens de maior relevância na TV, dando-lhe a possibilidade de questionar e refletir o papel da mulher negra diante da televisão brasileira.

Corroborando com sua fala, Butler em *Problemas de gênero* (2003, p. 9), auxilia-nos a investigar

as apostas políticas, designando como origem e causa categorias de identidade que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se - e descentrar-se - nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória.

Outra questão percebida e apontada pela entrevistada é a diferença quantitativa entre homens e mulheres, o gênero feminino ainda está marcado neste território, evidenciando certo tipo de regime de poder, presente das relações sociais e consequentemente nas instituições.

Olha, eu já vi...Quando comecei, eu tinha consciência de que não conseguiria grande papeis. Se você juntar todos os filmes que fiz, não vai dar duas horas de projeção, porque eram papeis muito pequenos. É que marcavam muito, né?

Como vimos na fala de Ruth, a ação está presente na estrutura e nos tipos dos papeis encenados, na quantidade de diálogos e na qualidade da narrativa. Mesmo que buscasse papeis que evidenciasse a questão negra, a diferenciação sempre esteve presente. O reconhecimento que ela carrega, enquanto categoria mulher e negra, promove uma representação política de uma classe artística através de uma legitimação por sua incursão primária pelas artes.

Para Butler (2003, p. 18), na teoria feminista existe uma identidade definida, entendida como “categoria de mulheres” que constitui seus objetivos por meio de um discurso e reconhecimento enquanto sujeito, que se apresenta como representação política de uma classe artística. A autora vai além e afirma que “as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida”. Em sendo Ruth de Souza representante feminina da categoria com reconhecimento nacional e internacional, notamos que ela se mostra como possível representação que possa ser entendida como expandida. Nesse aspecto, a representação expandida poderia se dar devido à ser uma das primeiras mulheres negras reconhecida a representar raça e gênero (como titulado pelo GEEMA, em 2017) por ser vinculada a uma instituição de relevância para o país, por representar o gênero construído, ou a “construção política enquanto sujeito que procede vínculo a certos objetivos de legitimação e de exclusão” (BUTLER, 2003, p. 19), ou ainda por ser liderança midiática que contribui para o processo de reflexão sobre o gênero e a etnia no campo audiovisual, uma espécie de “reivindicação do seu reconhecimento como cidadã perante ao Estado” (RAGO, 2016) brasileiro que aos 97 anos de vida carrega 72 anos de profissão, tendo 42 novelas feitas, 36 filmes e 19 peças teatrais realizados a serviço da arte. Veja o que aconteceu com Ruth de Souza na novela *A Cabana do Pai Tomás*, produzida e exibida pela Rede Globo, entre 1969 e 1970.

Deu tanto problema...Porque o Sérgio, fez judeu, queria fazer o negro. Sérgio Cardoso é a pessoa mais sem preconceito que eu conheci, então ele queria fazer um negro também. Pai Tomás. Ele pintou a cara e foi um escândalo, vieram perguntar porque que eu aceitava. Eu disse: “primeiro porque eu preciso trabalhar e segundo porque eu acho que não vai afetar coisa alguma.” E ali muitos atores negros e atrizes começaram a fazer pequenos papéis. O Sérgio um dia chegou pra mim e disse “olha, Ruth, tão reclamando que seu nome tá na frente.” E eu falei assim: “Como?” aí ele: “Eu vou falar com o diretor: “Não ponha meu nome em lugar nenhum, o público vai ver meu trabalho.” Mas aí meu

trabalho foi sumindo, foi sumindo...E depois fora da Vera Cruz, eu fiz “Ravina!”, “A Morte comanda o Cangaço”, fiz “Osso, Amor e Papagaio”, enfim fiz outras coisas. No cinema fiz logo o “Assalto ao Trem Pagador”, então eu cheguei pro Roberto e falei: “Roberto, eu vou fazer papel de amante? Eu não tenho cara de amante” aí ele falou: “Não, Ruth, eu não posso mudar agora porque já contratei a Luiza Maranhão” aí passou, quando eu recebi a escrita com todas as minhas cenas, era a mesma quantidade cena, ela fazia a esposa com os filhinhos e eu fazia a amante com uma filha. Depois no final das contas, o Roberto disse “ele tinha duas mulheres, você não tinha cara de amante mesmo”. E na TV, eu fiz primeiro “Passo os Ventos” de Janete Clair, aí eu fui pra São Paulo. Depois fiz várias da novela, da Janete Clair, ela me deu papel de pianista, de professora, aí minha classe foi subindo.

Perceba que um dos personagens é protagonizado por um homem branco, vestido e caracterizado com um possível perfil negro. A outra questão transcrita é o nome da atriz negra vindo supostamente à frente de um ator e o quanto que essa questão foi decisiva na perda progressiva do papel, evidenciando uma prática, ainda vista nos dias de hoje através de um discurso hegemônico.

Esta análise evidenciada em entrevista é referendada pelos dados lançados pelo GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DA AÇÃO AFIRMATIVA (GEEMA, Boletim Gemaa, n.2, p.5, 2017), que aponta diferenças quantitativas entre homens e mulheres no setor na cinematografia brasileira no qual estima-se que

grande público têm protagonismo maior de homens (60%), quase todos brancos (50%). A participação de mulheres (39%) é numericamente inferior. Contudo, a maior desigualdade se dá novamente na variável raça, que é inclusive mais intensa entre as mulheres. Enquanto a proporção entre brancos e negros é um pouco inferior a 6 para 1, entre protagonistas mulheres ela atinge 18 para 1.

Estas análises quantitativas demonstram que o gênero feminino ainda está marcado neste território, evidenciando certo tipo de regime de poder.

Devemos entender também, que Ruth de Souza, aqui representada não encerra a possibilidade da representação por existir diversas categorias de mulheres, com origens diferentes (BUTLER, 2003, p. 35-36), revelando a incompletude da categoria, ou seja, “mulher” é um termo em aberto, capaz de gerar diversas ressignificações.

Ruth de Souza e outras lideranças foram capazes de construir suas próprias linguagens, reconfigurando os espaços, físicos e subjetivos, geográficos e políticos, inventando suas heterotopias, como “contra-posicionamentos” ou “contra-espços”, como define Foucault (in RAGO, 2016). Isto é revelado na fala de Ruth a cerca de um episodio que ocorreu consigo dentro do próprio Teatro Experimental do Negro (TEN), evidenciando uma contra posição ao seu lugar de destaque dentro da Companhia. Vejamos a narrativa de Ruth que relembra o fato:

E eu ganhei a bolsa de estudos nos EUA. Nessa época, fazíamos teleteatro na Tupi, tinha Sérgio Brito e o Sérgio Cardoso. Aí chegou o representante da Rockefeller Foundation oferecendo uma bolsa de estudo para um ator. O Pascal (Carlos Magno, escritor e diplomata) gostava de provocar um pouco, né? E disse assim: “Você levaria uma menina negra pra estudar lá?”. Aí ele disse “claro”, perguntou se eu queria e eu disse que sim, mas não liguei muito. Aí fui pra São Paulo já pra filmar, aí lá me vem o cara, não lembro... passou pouco tempo veio a carta dizendo que eu poderia ir. Olha a maldade: essa carta foi pro TEN, nunca recebi. Então mandaram a copia pro Palácio do Itamaraty com o endereço do Pascal. Nem sabia, eu tava em São Paulo. Porque naquela época, as pessoas não iam a São Paulo toda hora, né? Encontrei com ele um dia e ele, o Pascal “Eu vim aqui trazer a carta, você tem que ir pros EUA” ele foi a São Paulo levar a carta. Pascal foi um anjo.

Como evidencia nesta passagem da entrevista, Ruth conseguiu reconfigurar seu espaço físico, social e até geográfico com esta conquista. Assim, percebemos que são mulheres como Ruth, que estão longe do mundo patriarcal, que se mostram como vozes emancipadoras, na busca por profundas mudanças estruturais na arte de encenar.

Desta forma, entendemos que os espaços de construção de subjetividade deixados pela atriz nos palcos, na televisão e no cinema contribuem para o movimento de autonomia e de posicionamento político, enquanto representante do gênero e como indivíduo que luta por seus direitos e vê, a olhos vistos, como a categoria mulher negra nesses 97 anos se transformou.

Não é à toa que os feminismos hoje continuam a se colocar a questão da produção da subjetividade como construção da liberdade, como movimento de autonomização pessoal e coletiva, subvertendo radicalmente as noções de liberdade e autonomia pessoal defendidas no liberalismo e no neoliberalismo. E, nesse sentido, não há como negar a enorme experiência acumulada ao longo das movimentações sociais, políticas e intelectuais feministas. (RAGO, 2016)

Temos como símbolo desta experiência acumulada e em plena transformação a trajetória profissional da vereadora Marielle Franco, recentemente assassinada<sup>1</sup> neste país. Até o momento, não se tem a constatação dos reais motivos que levaram a concretização de um crime bárbaro no país, mas o que ficou evidente com a onda de manifestações que ocorreram no país, que a categoria mulher e negra conseguiu se manifestar enquanto movimento político feminista. Segue um trecho do último artigo produzido pela vereadora.

Nossa ação política, portanto, identifica com importância significativa a ocupação de espaços de poder, inclusive institucionais, contribuindo para criar ambientes nos quais mais mulheres tenham voz e visibilidade para pautar nossas demandas em todos os lugares (...) Para além de resistir, trata-se de ação fundamental alterar tal correlação de forças a nosso favor (FRANCO, Marielle, 2018, p.120).

Em sendo um contínuo movimento na busca por visibilidade, vemos que Ruth de Souza passa a ter uma relação direta com as transformações ocorridas ao longo do tempo, adaptando-se ao presente. Halbwachs (2006, p.130) observa que “cada grupo localmente definido tem sua própria memória e uma representação só dele de seu tempo”. Isso acontece quando entrevistamos Ruth de Souza que se lembra de situações ocorridas na sua vida pessoal e profissional, fruto do seu lugar, enquanto mulher e negra. Complementando com o apoio de Canclini (2008, p. 353), “os artistas usam as tecnologias avançadas e ao mesmo tempo olham para o passado no qual buscam certa densidade histórica ou estímulos para imaginar”. Disto podemos falar através dos relatos evidenciados nesses 97 anos de vida e as transformações que a categoria artista negra foi capaz de modificar ao longo de quase um século.

### **Considerações finais**

Concluimos nossas análises afirmando que a atriz foi capaz de gerar diversas ressignificações em sua geração, bem como para as demais, foi capaz de construir espaços de subjetividade através de sua arte, num movimento social e político para as futuras gerações. Em suma, foi propulsora e representante de diversas vozes de brasileiras no país, contribuindo para o movimento de autonomia, enquanto representante do gênero, como indivíduo e como profissional da arte.

Ruth, com 97 anos de idade, é uma mulher a frente do seu tempo. Contribuiu decisivamente com o Teatro Experimental do Negro. Reinventou-se na arte, traduzindo nos palcos, na televisão, no cinema e na vida as questões étnicas e de gênero. Desta forma, está longe do mundo patriarcal, mostrando-se como voz emancipadora na busca por profundas mudanças estruturais em todos os setores do audiovisual.

### **Referências**



ABDIAS Nascimento. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359885/abdias-do-nascimento>>. Acesso em: 26 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

CANCLINI, Nestor Gracia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero - Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

FRANCO, Marielle. *Mulher, negra, favelada e parlamentar: resistir é pleonasmo*. In: RUBIM, L., ARGOLLO, F. (Org.) *O Golpe na perspectiva de Gênero*. Salvador: Edufba, 2018, p. 117-126.

GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DA AÇÃO AFIRMATIVA, Boletim gema, n.2, p.5, 2017

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

RAGO, Margareth. In: Marcos Antonio Monte Rocha (org.). *Feminismos Plurais*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016, pp.9-25.

SOUZA, Ruth de. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza>>. Acesso em: 26 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acesso em: 26 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

## Referências virtuais

ACERVO FOLHA. <http://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/03/07/outros-dias-da-mulher-ruth-de-souza-foi-a-primeira-atriz-negra-a-atuar-no-municipal-do-rio/> Acesso em 14 de junho de 2018.

DILMA Rousseff no Jô Soares: entrevista completa. [S.l.]: j p souza, 2015. 1 vídeo online. (71 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V8m2ZL-MOP4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

FUNARTE. <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-ruth-de-souza/> Acesso em 14 de junho de 2018.

RUTH DE SOUZA no Vídeo Show: entrevista completa. Lopes, Joaquim, 2017. 1 video online (12 min), son., color. Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/ruth-de-souza-se-emociona-com-homenagem-do-video-show.ghtml> Acesso em 14 de junho de 2018.

RUTH DE SOUZA em Damas da TV: entrevista completa. 2014. 1 video online (21 min), son., color. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/viva/v/5242854/> Acesso em 14 de junho de 2018.

## Notas

1. Carolina Ficheira possui graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (2006), mestrado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ (2010). Atualmente é doutoranda do programa em Ciência da Literatura da UFRJ. É professora pela ESPM –Rio e pela Universidade Veiga de Almeida na Pós-Graduação em Roteiro para Cinema, TV, WEB e Multiplataformas e Responsabilidade Social e Gestão Estratégica de Projetos Sociais. *E-mail de contato*: carolinaficheira@gmail.com.

2. Giovana Moraes (nome artístico de Giovana Oliveira Santos Manfredi) Formada em jornalismo pela USP tem pós-graduação em jornalismo literário e sociologia. É mestranda em Bens Culturais e Projetos Sociais do CPDOC da FGV. Funcionária da TV Globo desde 2003, passou pela função de pesquisadora até ser promovida, em 2011, a autora. Também coordena a Pós-Graduação em Roteiro para Cinema, TV e Multiplataformas da Universidade Veiga de Almeida. *E-mail de contato*: giovanasmoraes@gmail.com

3. <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio.ghtml>. Acesso em 26 de outubro de 2018.

# Putaque pariu, Copacabana virou o Beira-Rio! O botequim carioca, o futebol e as identidades culturais através da presença do gaúcho no Rio de Janeiro

Carlos Guilherme Vogel<sup>1</sup>

**Resumo** O presente artigo faz uma reflexão sobre a relação entre futebol, botequim e identidade cultural no Brasil, a partir do documentário “Copinha, um sentimento”, dirigido por Carlos Guilherme Vogel, Fábio Erdos e Marcelo Engster, que conta a história de um botequim situado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro (RJ), o qual se tornou ponto de encontro da torcida do Sport Club Internacional de Porto Alegre (RS). O trabalho analisa, através dos elementos filmicos, a relação que se estabelece no espaço desse bar, a partir dos seguintes elementos: a consolidação do botequim como parte da vida do carioca, a tentativa de formação de uma identidade nacional a partir do futebol ocorrida nos anos 1930 e a multiplicidade cultural existente no Brasil, relacionando os temas com o documentário citado.

**Abstract** This paper talks about the relationship between football, botequim and cultural identity in Brazil, from the documentary "Copinha, um sentimento", directed by Carlos Guilherme Vogel, Fábio Erdos and Marcelo Engster, which tells the story of a bar located in Copacabana, Rio de Janeiro, which became a meeting point for the International Sport Club, a soccer of the southern Brasil. The work analyzes, through the film elements, the relationship that is established in the small space of this bar, from the following elements: the consolidation of the botequim as part of the life of the carioca, the attempt to form a national identity from soccer occurred in the 1930s and the cultural multiplicity existing in Brazil, relating the themes with the film.

## 1 Copacabana virou o Beira-Rio

Uma esquina no coração de um dos bairros mais famosos do Brasil. Um botequim, que aparenta ser como outro qualquer, reúne seus frequentadores em torno de uma quase unanimidade nos dias de calor, a cerveja. Um aparelho de televisão exibe uma partida de futebol. Sandálias e pés sujos de areia denunciam a praia que fica a poucos metros dali. Nada mais típico da vida carioca do que esse espaço situado no cruzamento das ruas Bolívar e Leopoldo Miguez, no bairro de Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro.

Mas algo ali parece não ser assim tão tipicamente carioca. A fachada, pintada nas cores vermelho e branco, ostenta o logotipo de um clube de futebol ao lado da inscrição com o nome do estabelecimento, o Bar Copinha. Mas não se trata de Flamengo, Vasco, Fluminense ou Botafogo, os principais clubes cariocas, nem de clubes tradicionais como América ou Bangu. O time em questão é o Sport Club Internacional, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Os frequentadores do bar falam com sotaque “estranho”, que nada lembra o chiado carioca. E entre os gritos de guerra entoados pela torcida, um deles deixa clara a demarcação de território por esses “estrangeiros”: *Putaque pariu, Copacabana virou o Beira-Rio!* Uma alusão à sede do clube, localizada às margens do lago Guaíba, na capital gaúcha.

O Bar Copinha, que foi retratado no documentário Copinha, um Sentimento (2015), dirigido por Carlos Guilherme Vogel, Fábio Erdos e Marcelo Engster, se tornou mais do que um ponto de encontro da torcida colorada: ele é uma expressão viva da diversidade cultural existente na capital carioca. Assim, abre espaço para uma discussão acerca da ocupação e da transformação dos espaços da cidade, da convivência e mútua influência entre cariocas e gaúchos, protagonistas dessa interação.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13).

O objetivo do presente artigo é analisar as relações que se estabelecem no pequeno espaço desse bar, envolvendo a consolidação do botequim como parte da vida do carioca, a tentativa de formação de uma identidade nacional a partir do futebol ocorrida nos anos 1930 e a multiplicidade cultural existente no Brasil, bem como relacionar este apanhado teórico com o documentário citado, buscando identificar elementos que corroboram ou contrapõem essas teorias, refletindo sobre a possibilidade de se pensar em uma identidade nacional única ou, o que parece ser mais provável, em elementos que se entrelaçam, traduzindo-se em uma multiplicidade cultural, a qual está em constante interação e transformação.

## 2 Eu canto, bebo e brigo

*Eu canto, bebo e brigo  
Pelo nosso amor  
Eu canto, bebo e brigo  
Não temo ao perigo  
Pelo nosso amor*

(“Eu canto, bebo e brigo”, cântico da torcida Guarda Popular Colorada)

Os botequins, tanto quanto as praias, o Cristo Redentor e o Pão-de-Açúcar, são elementos tipicamente cariocas, fazendo parte da história e do imaginário da cidade do Rio de Janeiro. Mello e Sebadelhe, em obra que retrata os aspectos afetivos da história do botequim na capital carioca, estabelecem a amplitude do uso do termo “botequim”:

(...) bares com características distintas, variando de casas de pasto do fim do século XIX a uisquerias dos anos 1970, passando por cafés, biroskas, boticas, armazéns, tabernas e adegas, entre outros. O que esses estabelecimentos tem em comum é o fato de servirem bebida alcoólica, terem uma ambiência predominantemente masculina e abrigarem um tipo de sociabilidade aparentemente informal e descontraída, configurando uma etiqueta distinta daquela exigida em ambientes mais formais, como restaurantes e boates (MELLO e SEBADELHE, 2015, p.32).

O termo deriva do português botica e do espanhol bodega, antigas casas de abastecimento onde se vendiam bebidas e gêneros alimentícios. Para Mello e Sebadelhe (2015, p. 23), este filho natural do Rio de Janeiro “mesmo tendo suas sementes trazidas de além-mar, constitui as suas raízes em variadas formas de comércios populares”.

A partir da vinda da família real para o Brasil é que esse gênero comercial passa a ser designado como botequim, e já nessa época tido como espaço ocupado por ociosos e vagabundos, por isso sendo tratado com demérito e muito perseguido pela força policial. E este estigma foi carregado por anos a fio. Chalhoub (2015, p. 257) cita uma reportagem do Correio da Manhã do dia 17 de julho de 1906, que designa um botequim localizado no Engenho de Dentro como sendo uma “verdadeira tasca onde se reúnem, à noite, desordeiros e vagabundos, que perambulam pelos subúrbios, promovendo desordens”.

Além dos botequins, foram muito comuns na segunda metade do século XIX os “quiosques”, pontos de venda construídos nas calçadas, onde seus frequentadores se reuniam em volta para beber e conversar. Locais cercados por uma espécie de lama e criticados pelo mau odor que causavam nas proximidades dos locais onde eram instalados, muito provavelmente deram origem ao termo “pé sujo”, que designa pejorativamente muitos bares até hoje.

Essas construções de pequeno porte, concebidas em um estilo oriental, feitas de madeira com coberturas pontiagudas de zinco e formato hexagonal, com bancadas de apoio ao seu redor, hastes e bandeiras de enfeite, se tornariam um tipo arcaico de comércio, símbolo

de repúdio dos defensores de um movimento urbano, ainda embrionário, do progresso metropolitano e de princípios higienistas (MELLO e SEBADELHE, 2015, p.47).

A fala de Chalhoub complementa este pensamento, narrando a forma como o quiosque foi tratado no início do século XX:

O destino dos quiosques durante a administração Pereira Passos é sintomático. É constantemente considerado pela imprensa como uma “vergonha” para a cidade que se “civilizava”, e o prefeito Passos esperava uma ocasião oportuna para atacar de frente aquele comércio popular quando “homens de negócio” resolveram agir por conta própria: munidos de latas de querosene e caixas de fósforos, atearam fogo em inúmeros quiosques do centro da cidade (CHALHOUB, 2015, p.258).

A pesada luta contra os quiosques não atingiu os botequins. Uma das explicações para o fato é de que estes estabelecimentos, ao contrário dos quiosques, acolhiam internamente os seus frequentadores. Circunscritos às quatro paredes destes espaços, a aparência de uma cidade civilizada estaria a salvo. A tão desejada ordem, no entanto, nem sempre era atingida. Local frequentado especialmente por homens, o botequim sempre foi palco de desavenças, que não raramente chegavam à luta corporal ou ao uso de armas brancas ou de fogo. Os próprios donos de botequim muitas vezes precisavam tomar atitudes mais enérgicas, algumas vezes chamando a polícia para intervir, outras vezes entrando eles próprios na briga. Os ânimos se alteravam, não raramente, por conta das bebidas alcoólicas, bastante consumidas nestes ambientes, entre elas a cerveja, cujo hábito de consumo foi introduzido com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

Rapidamente, após a chegada da comitiva real, o hábito de beber cerveja se espalhou pelo povoado, mas, por duas décadas, as marcas inglesas e algumas estrangeiras supriam apenas os desejos da Corte e das classes mais abastadas. (...) Logo, a fórmula fermentada à base de malte e cevada caiu no gosto dos apreciadores de uma cerveja característica, de sabor acentuado, amargo e perfumado, proveniente das doses concentradas da flor do lúpulo. (MELLO e SEBADELHE, 2015, p.45).

A popularização da bebida foi ocorrendo aos poucos, principalmente após a chegada de imigrantes europeus ao Brasil, adaptando a fórmula original, lançando mão do uso de produtos nativos, como o mate e a carqueja, por exemplo. Foram os quiosques os primeiros estabelecimentos a vender essa cerveja de fabricação caseira e os responsáveis a disseminar o gosto pela iguaria entre as classes menos favorecidas. Como os quiosques sempre foram perseguidos por serem considerados locais sem higiene, o comércio da bebida artesanal passa a ser desestimulado e surgem pequenas fábricas, ostentando o emblema da nova cerveja “higiênica”.

Na metade do século XIX, o mercado consumidor já estava mais do que adaptado ao consumo da cerveja, que começava a se consolidar como uma das bebidas preferidas dos brasileiros. Conforme o tempo foi passando, a bebida caiu no gosto da boemia e passou a ter lugar garantido nos botequins cariocas.

Um outro elemento, porém, ainda falta ser adicionado a essa mistura: o futebol.

### 3 Daria a vida por um campeonato, uma taça a mais

*Vamos, meu Inter, só te peço este campeonato  
Atrás do gol eu canto, bebo e te quero mais  
Sou colorado e nada muda esse sentimento  
Porque é nas más que eu demonstro que te amo igual  
E vamos, Inter, não podemos perder*

*E vamos, Inter, que temos que ganhar  
Daria a vida por um campeonato, uma taça a mais*  
(“Te peço este campeonato”, cântico da torcida Guarda Popular Colorada)

Futebol, cerveja e sociabilidade masculina formam, segundo Abrantes e Silva (2016), uma tríade bastante comum, não apenas no Brasil. De acordo com Weed (2006 apud ABRANTES e SILVA, 2016), na Inglaterra os bares passaram a desempenhar esse papel após os episódios de violência entre os torcedores britânicos, como os *hooligans*, que após os estádios passarem a ter um controle mais rígido, viram nos bares uma alternativa para manter a sociabilidade que a experiência da torcida por um time de futebol propiciava.

Origuela e Silva falam sobre a relação entre o torcedor brasileiro e o bar:

O Brasil é conhecido como o país do futebol, e sem dúvida, esse é o esporte mais famoso e popular entre os brasileiros. Os bares estão sempre cheios quando é noite de futebol e são frequentes as discussões nos dias de jogos e nos dias subsequentes a estes, relembrando lances, lamentando-se dos gols perdidos (ORIGUELA e SILVA (2014, p. 56).

Gastaldo et al. (2005, p. 1.) complementam, afirmando que “o futebol é um fato social da maior importância na cultura brasileira contemporânea, estando intimamente ligado ao que seria uma ‘identidade brasileira’.”

Helal (2011) relata como a crença de que “Somos o país do futebol” foi construída na década de 1930, a partir de inflexões na definição do nacional. Se antes a questão racial era considerada um atraso para o país, a partir de reflexões como as de Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande e Senzala*, a miscigenação passa a ser encarada como ponto positivo.

O “país do futebol” foi uma “construção social” realizada por jornalistas e intelectuais em um momento de consolidação do “estado-nação”, acompanhada por formulações acadêmicas sobre a sociedade. Foi, de fato, a partir dos anos 1930 que se apresentaram novas formas de conceituar o país (HELAL, 2011, p. 29).

O futebol ganhou popularidade ao longo do tempo, e já no início dos anos 1930, a prática do esporte se espalhou pelos subúrbios e pelas classes sociais mais desfavorecidas. Jogadores que não pertenciam às elites começaram a integrar as equipes dos clubes brasileiros. Com o envolvimento de jogadores de diversas classes sociais, a questão racial que já se observava no futebol, obviamente pesou muito nas discussões que tentavam definir o que seria o elemento “nacional”.

O embate entre ideologias que pretendiam definir o que viria a ser “o nacional”, iniciado de forma mais robusta nos anos 1930, partiu da ideia hegemônica da miscigenação como algo positivo, tendo o futebol como o exemplo mais fulgurante desta ideologia. As representações sociais, usadas para tornar familiar uma ideia que não o era, construíram estereótipos do que viria a ser o futebol-arte, proporcionando um conhecimento mais simples, direto e imediato do sentido que esta expressão representa.

(...) Pela primeira vez, uma expressão popular intensamente vivida pelos brasileiros via na miscigenação racial um suposto sucesso da “nação”. A Copa de 1938 foi emblemática nesta construção. Após a Copa do Mundo de 1958, contudo, observamos que os principais jogadores da seleção, Garrincha e Pelé, ajudaram a moldar este estilo, atuando como exemplos evidentes desta miscigenação como algo positivo sob a ótica esportiva, o que contribuiu para que se consolidasse de maneira intensa tal ideologia sobre o que representaria o futebol-arte e, conseqüentemente, o que seria nossa identidade (MOSTARO, HELAL e AMARO, 2015, p. 281-282).



Esta reflexão também é realizada por Regina Abreu (2000), quando a autora afirma que, a partir do momento em que começa a se difundir um pensamento centrado na noção de cultura, ao invés de raça, passa-se a afirmar como positivas características que antes era vistas de forma negativa.

A ideia da miscigenação deixou de ser usada para atestar nossa incapacidade de civilização para se transformar no seu contrário. A ideia de uma cultura miscigenada passou a ser vista como o principal traço de uma identidade nacional. O mestiço, caricaturado na figura do malandro carioca e da mulata cabrocha, passou a identificar o Brasil no exterior (ABREU, 2000, p.183).

A miscigenação racial, antes vista como negativa, torna-se positiva a partir do exemplo do futebol. A paixão pelo esporte, no país, é um elemento de identificação cultural potente. Pode-se afirmar que objetivo de formação de uma identidade brasileira, a partir do futebol, prevista nos anos 1930, surtiu efeito e hoje ele é um elemento de conexão entre esses diversos “Brasis”.

Hoje, ao menos com relação ao futebol, podemos afirmar que existe um elo entre brasileiros do sul e do norte, brancos e negros, torcedores e atletas, sejam eles gaúchos, cariocas ou de qualquer outra parte do país.

#### 4 Te sigo em todas as partes, por todos os lados

*Vamo que vamo, meu Inter, dá-lhe colorado  
Te sigo em todas as partes, por todos os lados  
Se ganha hoje, nessa noite, a festa é nossa  
A Guarda segue te apoiando por mais essa taça*  
 (“Melhor Amigo”, cântico da torcida Guarda Popular Colorada)

Os versos de um dos cantos de torcida mais conhecidos e cantados pelos torcedores colorados em dias de jogo traduz o sentimento do grupo de torcedores do Sport Club Internacional que costuma se reunir no Bar Copinha. O documentário “Copinha, um sentimento” acompanha o grupo numa tarde de domingo, desde a abertura do estabelecimento, especialmente para a exibição do jogo da final do Campeonato Gaúcho de 2014, até a comemoração do título de Campeão com uma goleada sobre o rival.

Distantes de sua terra natal, este grupo de gaúchos adotou o bar como ponto de encontro para assistir aos jogos do clube do coração e confraternizar com os amigos que fizeram ali mesmo, naquela esquina. Foi a paixão pelo “Inter” que os reuniu ali e tornou o botequim Copinha um lugar inusitado que, ao menos nos dias de jogo do Colorado, reúne brasileiros vindos do sul do país, com seus costumes e suas paixões, em um ambiente tipicamente carioca. Cabe aqui caracterizar quem são estes dois brasileiros, tão diferentes e ao mesmo tempo tão próximos – os gaúchos e os cariocas.

O termo gaúcho não serve apenas para designar o habitante do estado mais setentrional do Brasil. O gaúcho transcende as fronteiras do pampa, vivendo no Rio Grande do Sul, no Uruguai e em províncias da Argentina. As extensas áreas de campos são o seu território natural.

O pampa é a extensão mesma, a “lhanura sem limites” (...). Essa paisagem ilimitada constitui um dos topos mais recorrentes da literatura, na Argentina, no Uruguai e no Rio Grande do Sul brasileiro. Ele foi o tema recorrente da prosa regionalista. A figura do “gaúcho” está ligada a esse ilimitado. O território, mais profundamente ainda, a alma do “gaúcho” é uma paisagem, na qual só a silhueta do homem a cavalo estabelece um ponto assinalado na imensidade (LEENHARDT, 2002, p. 27).

Freitas e Silveira caracterizam quem é esse habitante do pampa, o gaúcho:

(...) a oscilação entre a rudeza e a gentileza, a coragem e a bravura, a prontidão para a peleia, o amor à terra, ao pago, tão presente hoje em dia no discurso tradicionalista, sendo todas estas características supostamente adquiridas pela influência do meio e transmitidas aos gaúchos de todas as épocas. Essas são características também presentes no discurso a respeito do “gaúcho” argentino e uruguaio (FREITAS E FERREIRA, 2004, p. 268).

O índio, o português e o espanhol foram os precursores da miscigenação que deu origem ao gaúcho. As figuras de Ana Terra, uma jovem descendente de portugueses; do índio Pedro Missioneiro e de Alonzo, um padre jesuíta espanhol, simbolizam a origem do então denominado Rio Grande de São Pedro, na clássica obra literária de Erico Veríssimo. Em “O Tempo e o Vento”, obra de ficção que narra a história da formação do Rio Grande do Sul ao longo de 200 anos, somam-se aos personagens iniciais outros como a negra Laurinda, a “alemoa”<sup>2</sup> Helga Kunz e o “gringo”<sup>3</sup> Dante Camerino, que simbolizam a agregação de outros elementos à cultura local, que foi se modificando à medida que estes “outros” foram se integrando ao território sul-riograndense.

Hoje, o gaúcho é um híbrido dessas múltiplas culturas que formaram e continuam “transformando” sua identidade.

Nesse sentido, as hibridações nos permitem entender como gaúchos conservadores vão a CTGs<sup>4</sup>, mas seus filhos, matriculados em escolas mais “modernas”, festejam o Halloween. Permitem-nos entender, também, a sobreposição identitária que faz com que colonos/as descendentes de alemães, italianos, poloneses, vistam bombachas, tomem chimarrão e “pratiquem” a sua identidade gaúcha, ao mesmo tempo em que podem fazer parte de grupos de danças folclóricas alemãs, corais italianos, exercendo também a sua identidade “colona”, “imigrante”. Também nos permitem entender que gaúchos sul-riograndenses desfilem junto a “gauchos uruguayos”, em comemoração ao 20 de setembro!<sup>5</sup> (FREITAS e SILVEIRA, 2004, p. 279).

Os fluxos migratórios internos no Brasil trouxeram o gaúcho ao Rio de Janeiro, da mesma forma que o levaram a outros cantos do país. E na capital fluminense, ele trava contato com outro brasileiro típico, o carioca.

Regina Abreu (2000) faz uma análise do carioca em três tempos, buscando compreender “o que é ser carioca” e em que ele se distingue de outros brasileiros, sejam eles paulistas, mineiros, baianos ou gaúchos. Essa análise compreende três visões distintas sobre o carioca em épocas diferentes da história do Brasil.

No período colonial, a palavra “carioca” começa a ser usada pelos índios para designar as primeiras habitações dos portugueses, construídas nas imediações da atual Praia Vermelha, hoje bairro da Urca. Nesta ocasião, eles eram os estrangeiros, que chegavam para se apossar das terras.

Parece curioso e merece ser sublinhado o fato de que os portugueses tenham justamente incorporado uma palavra de origem indígena para designarem a si próprios. E mais do que isto, uma palavra a partir da qual os portugueses eram vistos como “os que vieram de fora”, “os diferentes”, “os colonizadores”, enfim, “os outros”. “Carioca” neste contexto era utilizado para marcar a distinção entre os nativos, primeiros habitantes da terra, e os portugueses que dela se apossavam (ABREU, 2000, p.172).

Com a chegada da família real ao Brasil e o estabelecimento da Corte na cidade, ser carioca passa a ser um privilégio, denotando uma proximidade com o poder e com um padrão de vida requintado. Nesta época a cidade do Rio de Janeiro se identificava com elegância e poder político, econômico e

social e também às artes e à literatura. Este glamour acompanhou o morador da cidade durante todo o império. Porém, com a proclamação da república e a necessidade que se instituiu, de negar tudo que foi exaltado no período imperial, a figura do carioca passou a ser vista de forma pejorativa, associada à figura do mestiço indolente e preguiçoso.

Esta época coincidiu com a higienização e modernização da cidade, instituída pelo então prefeito Pereira Passos, o mesmo que ordenou a retirada dos “quiosques” do centro da cidade e tentou afastar uma parte da população para os subúrbios.

Para as elites da capital federal, esses homens bárbaros eram os mestiços que formavam a maior parte do contingente populacional de uma cidade com perto de 700 mil habitantes. Eram eles que deveriam ser erradicados do centro da cidade para os subúrbios, eram eles que deveriam ser vacinados, controlados, medicalizados (ABREU, 2000, p.180).

Essa visão sobre o carioca só muda a partir dos anos 1930, quando o Governo Vargas busca estabelecer uma “identidade nacional”. É então que o mestiço passa a identificar o país, caricaturado na figura do malandro carioca. Essa época coincide com o momento em que o futebol é designado como elemento conector de uma identidade cultural brasileira, tendo o mestiço como o grande protagonista desta cena.

Após intensas disputas, a ideologia do governo, focada na presença positiva das três raças como formadoras de nossa sociedade, foi construída de forma destacada e com triunfo sobre as demais teorias. Entretanto, faltava cristalizar essa imagem abstrata da mestiçagem; neste sentido, o futebol surge como concretizador e exemplo deste pensamento (MOSTARO, HELAL e AMARO, 2015, p. 277).

O negro e o mestiço demoram a conquistar o seu espaço no futebol. No Rio Grande do Sul, enquanto o Grêmio Football Porto Alegrense só aceita o primeiro negro no ano de 1952, no Sport Club Internacional a situação foi diferente. De acordo com SILVA (2011, p. 12-13), “o primeiro jogador negro no Inter foi Dirceu Alves, em 1925”.

Bem menos atrelado a valores elitistas que seu rival, coube ao Internacional, mais precisamente a partir de 1939, a iniciativa de recrutar maciçamente jogadores negros e pobres, oriundos do já consolidado futebol varzeano, para reforçar sua equipe. (MASCARENHAS, 2005, p. 66).

Cabe ressaltar que o Inter se estabelece, desde o momento de sua fundação, como uma oposição à elite, representada no futebol pelo seu rival. Mascarenhas afirma haver evidências de que o Inter tenha sido criado com uma finalidade de se opor ao Grêmio e cita elementos que servem de indícios a sua tese:

- 1) A escolha do nome da agremiação, a sinalizar abertamente uma postura pluriétnica e cosmopolita, oposta ao caráter excludente do adversário;
- 2) O fato de ter sido fundado majoritariamente por indivíduos da classe média: funcionários públicos, comerciários, estudantes universitários ainda em busca de afirmação social, portanto sem o tom aristocrático de seu oponente;
- 3) A decisão insólita de escolher como primeiro local para prática esportiva um terreno alagadiço cedido pela municipalidade, junto à comunidade negra e pobre do bairro da Ilhota, localização radicalmente oposta à do Grêmio; (MASCARENHAS, 2005, p.64).

O fato de ser conhecido como “O Clube do Povo” e de ostentar como mascote um personagem negro do folclore brasileiro, o Saci, fortalece esse posicionamento do Inter como um time de futebol que carrega em sua essência não apenas a identidade, mas a multiplicidade cultural.

## 5 Vibra o Brasil inteiro

*Colorado de ases celeiro  
Teus astros cintilam num céu sempre azul  
Vibra o Brasil inteiro  
Com o clube do povo do Rio Grande do Sul*  
(trecho do hino oficial do Sport Club Internacional, composição de Nelson Silva)

Um plano logo no início do filme “Copinha, um Sentimento”, o close nos pés de um dos frequentadores do bar, simboliza algo que pode ser evidenciado ao longo dos 30 minutos do documentário, sem que nada seja dito com palavras em nenhum momento.

Quem está representado no filme não é necessariamente o gaúcho torcedor do Inter que vive no Rio de Janeiro, mas o indivíduo que, deixando para trás o pampa, se identificou com as areias das praias cariocas e se transformou. Não se deve, no entanto, falar na perda de uma identidade cultural. Essa identidade continua ali, expressa através das cores do time do coração, da bandeira do Rio Grande do Sul carregada às costas ou do churrasco preparado em uma churrasqueira improvisada. O que se percebe, no entanto, é que estes gaúchos já não são os mesmos, porque a cidade onde vivem também os envolve e exerce influências sobre eles.

O botequim de esquina, onde todos ficam em pé ao redor da televisão, faz parte dessa nova realidade em que estão inseridos. Não é que não existam bares no sul do país, eles existem, mas não da forma emblemática como o botequim existe no Rio de Janeiro. Ali não se bebe cerveja em tulipa ou outros tipos de copos específicos para se degustá-la. No botequim carioca a regra é beber em um pequeno e simples copo de vidro.

Por ser o Rio uma cidade que atrai brasileiros de todos os estados, o gaúcho que vivia distante do resto do país, isolado no extremo-sul, tem agora a oportunidade de interagir não apenas com o carioca, mas também com outras figuras. No filme, essa relação é expressa a partir de depoimentos de três personagens que se inserem neste contexto: o carioca gerente do bar, o baiano dono da banca de revistas localizada na calçada em frente ao Copinha e o garçom com sotaque nordestino. A presença destes elementos coloca esses gaúchos em contato com a brasilidade vigente no Rio de Janeiro.

A multiplicidade cultural presente na capital carioca extrapola as fronteiras do país e, no filme, é expressa através da figura do russo que, recém-chegado de Moscou, se encanta com a torcida reunida no bar celebrando a paixão pelo futebol.

Outros elementos dessa interação cultural podem ser identificados através do discurso de um dos entrevistados, que narra o momento em que os torcedores começam a frequentar o bar, tido como “um ponto amaldiçoado de Copacabana”, nas palavras do personagem, e a partir desse momento aquele bar que era considerado como um ponto de tráfico de drogas inicia uma transformação. E essa mudança se dá não apenas com relação ao público que adota o estabelecimento como “um quintal de casa”, mas também fisicamente, alterando-se as cores originais da fachada do bar – que era azul, cor do rival Grêmio – para vermelho e branco. A placa com o nome do bar passa a ostentar o símbolo do Sport Club Internacional, demarcando claramente esse território.

O torcedor colorado agora tem outros rivais. Ele precisa interagir com flamenguistas, tricolores, vascaínos e botafoguenses, não apenas com gremistas. Amplia-se este espectro da rivalidade com outros clubes e o sabor da vitória se torna diferente, como no momento em que o entrevistado relata que uma vitória contra o Flamengo, capaz de “calar o bairro todo”, é mais um motivo de satisfação.

Este indivíduo, o torcedor gaúcho radicado em terras cariocas, frequentador do botequim e

apaixonado por futebol, pode ser designado como um sujeito da pós-modernidade que, para Hall é produzido a partir mudanças estruturais e institucionais, tornando-se “mais provisório, variável e problemático”:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2016, p.12).

Ao refletir sobre a complexidade das culturas e do intercultural, Demorgon (2010, p.22 ) fala sobre o multiculturalismo e o que ele pretende responder:

O multiculturalismo, enquanto isso, pretende fornecer uma resposta. É ao mesmo tempo moral, positivo, realista. Diferentes culturas não estão sujeitas a relacionamentos mais profundos que possam revelar-se insuportáveis e comprometer sua convivência. Eles só precisam viver ao reconhecer o direito de existir e de ser outros (DEMORGON, 2010, p.22, tradução nossa).<sup>6</sup>

Através dos frequentadores do bar é possível identificar, além do sujeito pós-moderno, a multiculturalidade instaurada neste espaço. Conclui-se, portanto, que apesar do futebol ter ocupado esse lugar histórico de elemento unificador de uma identidade cultural brasileira, as particularidades permanecem evidentes, se mesclam e se transformam, não sendo possível falar de uma identidade cultural única, mas de uma multiculturalidade pela qual perpassam elementos que permitem uma identificação.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2016, p.12).

O Bar Copinha é um microcosmo que representa essa multiplicidade cultural. É uma diversidade que vibra, como vibra o Brasil inteiro, numa constante transformação, baseada no reconhecimento do direito de existir e de ser outro.

## Referências

- ABRANTES, Felipe Vinícius de Paula; SILVA, Silvio Ricardo da. O futebol nos bares de Belo Horizonte: o torcer em uma cidade boêmia. *Movimento*, Porto Alegre, v. 22, n. 4, 1237-1248, out./dez. 2016.
- ABREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África*. A invenção do carioca. Rio de Janeiro: Top Books, 2000.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2. ed. 1. reimp. Campinas: Editora Unicamp, 2015.
- COPINHA, um sentimento. Direção de Carlos Guilherme Vogel, Fábio Erdos e Marcelo Engster. Rio de Janeiro: Peleja Filmes, 2015. DVD, son., color. (30 min).
- DEMORGON, Jacques. *Complexité des cultures et de l'interculturel*. Contre les pensées uniques. 4. ed. Paris: Economica Anthropos, 2010.
- FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de porto-alegrês*. Porto Alegre: L&PM, 2007.



FREITAS, Letícia Fonseca Richthofen; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A figura do gaúcho e a identidade cultural latino-americana. *Educação*, Porto Alegre, ano XXVII, n. 2(53), 263-281, mai./ago. 2004.

GASTALDO, Édison Luis. et al. Futebol, Mídia e Sociabilidade: uma experiência etnográfica. *Cadernos IHU Ideias*, Unisinos, São Leopoldo (RS), ano 3, n. 43, 2005.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELAL, Ronaldo. Futebol e Comunicação: a consolidação do campo acadêmico no Brasil. *Comunicação, Mídia e Consumo*, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo (SP), ano 8, vol 8, n. 21, 11-37, mar. 2011.

ISAIA, Daniel. *Entre história e mito, gaúchos comemoram o Dia da Revolução Farroupilha*. EBC Agência Brasil. 20 set. 2016. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-09/entre-historia-e-mito-gauchos-comemoram-o-dia-da-revolucao-farroupilha>>. Acesso em 09 jun. 2018.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. In: MARTINS, Maria Helena. *Fronteiras Culturais*. Brasil – Uruguai – Argentina. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002.

LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África*. A invenção do carioca. Rio de Janeiro: Top Books, 2000.

MASCARENHAS, Gilmar. A mutante dimensão espacial do futebol: forma simbólica e identidade. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 19-20, 61-70, jan./dez. 2005.

MELLO, Paulo Thiago; SEBADELHE, Zé Octávio. *Memória afetiva do botequim carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MOSTARO, Filipe Fernandes Ribeiro; HELAL, Ronaldo George; AMARO, Fausto. Futebol, nação e representações: a importância do estilo “futebol-arte” na construção da identidade nacional. *História Unisinos*, São Leopoldo (RS), v.19(3), 272-282, set./dez. 2015.

ORIGUELA, Milena Alavaneda; SILVA, Cinthia Lopes da. Futebol e o bar: assistência ao esporte nacional brasileiro. *Ciência e Movimento*, v.22, 55-67, 2014.

SILVA, Dalton Cesar. *Colorado 2006 a 2011: o clube mais internacional do Brasil*. Blumenau (SC): Nova Letra, 2011.

SPORT CLUB INTERNACIONAL. Site oficial. Disponível em <<http://www.internacional.com.br/>>. Acesso em 16 jul. 2018.

VERÍSSIMO, Erico. *O continente I*. O tempo e o vento. 28. ed. São Paulo: Editora Globo, 1991.

WEED, Mike. *The Story of an Ethnography: the experience of watching the 2002 World Cup in the Pub*. Soccer and Society, v. 7, n. 1, p.76–95, jan. 2006. apud ABRANTES, Felipe Vinícius de Paula; SILVA, Silvio Ricardo da. *O futebol nos bares de Belo Horizonte: o torcer em uma cidade boêmia*. Movimento, Porto Alegre, v. 22, n. 4, 1237-1248, out./dez. 2016.

## Notas

1. Carlos Guilherme Vogel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, [carlosguilhermevogel@yahoo.com.br](mailto:carlosguilhermevogel@yahoo.com.br)
2. “Alemoa” é uma variante do termo alemã, que designa no linguajar típico do gaúcho, a mulher de descendência germânica.
3. “Gringo” é o termo utilizado no Rio Grande do Sul para denominar o descendente de italianos. Diferentemente do linguajar carioca, raramente é usado para se referir ao turista estrangeiro.
4. CTG: Centro de Tradições Gaúchas, agremiação instituída pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, com o objetivo de preservar as tradições e costumes regionais.
5. 20 de setembro: data cívica sul-riograndense, em que se comemora o Dia da Revolução Farroupilha. Nesta data, feriado estadual, ocorrem desfiles na maioria das cidades gaúchas, envolvendo comemorações

e apresentações artísticas, onde a cultural local é exaltada.

6. O texto em língua estrangeira é: Le multiculturalisme, lui, entend apporter une réponse. Celle-ci se veut à la fois morale, positive, réaliste. Des cultures différentes ne son pas tenues d'entreprendre des relations approfondies qui risquent de s'avérer insupportables et de mettre en péril leur coexistence. Il faut simplement qu'elles vivent en se reconnaissant le droit d'exister et d'être autres.

## Em busca de um espaço: cultura virtual, relacionamentos e solidão na cidade grande

Daniela Pastore - UNESA<sup>1</sup>

Elis Crokidakis - UNESA/FACHA<sup>2</sup>

Ivana Grehs - UNESA<sup>3</sup>

**Resumo** Nesse trabalho perscrutaremos uma cidade e o cinema que ela fez surgir, através de duas obras fílmicas atuais, *Medianeras* e *Las Insoladas*, dirigidas pelo argentino Gustavo Taretto, onde mostraremos como efetivamente o espaço citadino pode conduzir as narrativas, imprimindo nelas a maneira de viver das pessoas que a habitam. Escrito a seis mãos, caminharemos por uma abordagem interdisciplinar, assim como o estudo das cidades e do cinema, analisando o contexto, a arte e o som das películas.

**Abstract** In this work, we will examine a city and the cinema that it has created through two current film works, *Medianeras* and *Las Insoladas*, directed by the Argentine Gustavo Taretto, where we will show how the city space can effectively guide the narratives, imprinting on them the way of life of the people that inhabit it. Written by six hands, we will walk through an interdisciplinary approach, as well as the study of cities and the cinema, analyzing the context, art and sound of the films.

### Introdução

O livro “O cinema e a invenção da vida moderna” parte do ponto de vista que torna concomitante o nascimento da cidade moderna e do cinema, e partindo dessa ideia podemos dizer que “o cinema alimentou as cidades e alimentou-se delas”.

Desde os primeiros filmes o cinema serviu principalmente para registrar a vida na cidade, nas fábricas, e como a modernidade chegou e mudou, junto com o cinema, a vida das pessoas em suas formas de agir, seus costumes e desejos.

Numa primeira fase da descoberta cinematográfica e ao longo de todo século XX, os filmes foram os responsáveis não só por ditar os costumes, mas também por retratar a arquitetura das cidades e o uso que as pessoas faziam destas. Logo as cidades modernas, tais como os filmes, são espaços criados pelo homem, e podem ir além de suas estruturas apenas funcionais (lugar de trabalhar, morar, se divertir) indo cumprir uma função que podemos dizer ultrapassar o próprio conceito de cidade e de cinema.

Nesse trabalho, escrito a seis mãos, o que faremos é perscrutar uma cidade e o cinema que ela fez surgir. Nosso objetivo não é esgotar o olhar sobre a cidade, mas tentar dar conta, através de duas obras fílmicas atuais, de mostrar como efetivamente o espaço citadino pode conduzir as narrativas, imprimindo nelas a maneira de viver das pessoas que a habitam.

Nesse contexto é que se inserem *Medianeras* e *Las Insoladas*, dois filmes de Gustavo Taretto, ambientados na cidade de Buenos Aires, que trazem ao espectador e estudioso da sociedade inúmeras questões que estão na ordem do dia das mais diversas áreas de pesquisa e nesse sentido é que nosso texto caminhará, através de uma abordagem interdisciplinar, assim como o estudo das cidades e do cinema. Primeiro vamos descortinar alguma teoria que tem a cidade como foco, depois partiremos para a análise esmiuçada dos filmes com vários caminhos bifurcados levando à arte fotográfica, a imagem propriamente dita e a paisagem sonora que os filmes possuem; por fim mostraremos como o casamento desses elementos chega ao resultado que se tem nos dois filmes.

Gustavo Taretto, então, em *Medianeras* e *Las Insoladas*, dá voz a personagens citadinos e mostra, com finíssimo humor e profundas reflexões, dois momentos das relações humanas na metrópole argentina, antes e depois do excesso de tecnologia. Deste modo, nos faz pensar o quanto a existência humana pode ser marcada por esses recursos de comunicação que, se por um lado nos aproximam por outro nos afastam, promovendo um grande vazio da existência, um mergulho na melancolia e um permanente estado de solidão.

Nos dois filmes em foco um elemento específico se faz presente: a solidão da grande metrópole. Todavia isso não é algo que possamos dizer que nasceu agora, já no século XIX tanto Edgar Allan Poe quanto Baudelaire, trazem na sua obra alguns elementos que denotam que já ali a forma de transitar havia mudando no espaço da cidade.

O que nos toca aqui é ver como nesses dois filmes isso acontece, podemos dizer que em *Medianeras* temos personagens que até vagam pela cidade como o *flâneur* de Baudelaire, esse é Wally (analogia estabelecida na representação do personagem principal masculino), alguém que se vê anulado pela multidão cabendo à menina encontrá-lo na cidade moderna, em seus espaços públicos com excessos de cores, cartazes, vitrines, *neon*, carros, barulhos e informações que escondem o sujeito que ali vive e por isso ele se sente em completo abandono, fugindo das ruas e indo se abrigar na sua caverna, onde também se relacionará com a multidão através das redes sociais. Ou seja, a rua causa o desconforto espacial para esse sujeito e causa medo (síndrome de pânico) e uma angústia existencial.

Todavia para além de Wally/Martin, a *flanerie* é exercida pela câmera de Taretto, não por seu personagem. Essa câmera é que lê a cidade de Buenos Aires e tenta dar conta de seu espaço real e simbólico. Taretto, ao filmar o espaço público, parece querer ali nos dar uma espécie de justificativa para o estado dos personagens. Eles são assim porque essa cidade que os possui é também assim. A cidade não permite que eles sejam identificados na multidão, Wally não consegue ser encontrado pela personagem, embora vivam um do lado do outro. As angústias deles são as mesmas, as neuras existenciais são idênticas, estão abandonados, são sozinhos e sem família, as relações não duram e eles tem medo de se envolver. E isso tudo é a câmera *flâneur* que nos mostra.

Sérgio Roberto Massagli, em texto sobre Baudelaire e Poe, observa que no conto de Poe tanto o personagem quanto o narrador possuem características do *flâneur*, e essa nos cabe perfeitamente ao analisarmos a câmera de Taretto, que na “intenção do registro é aguçada pela consciência do mistério que envolve os fenômenos urbanos, mesmo os mais triviais. Esse senso do mistério é aquele de estar o tempo todo no equívoco, nos aspectos duplos, múltiplos, na suspeição do aspecto (imagens dentro de imagens), formas do devir que “serão”, segundo o espírito do observador” (MASSAGLI, 2008, p.61).

Ou seja, essa câmera, mais que os personagens do filme, é que vai estar imbuída de um *voyeurismo* citadino que fará sentido quando nós espectadores olharmos as ações e comportamentos dos personagens. E diz ainda Massagli, usando Balzac via Benjamim, se o destino de cada homem aparece na sua fisionomia, “basta então observá-lo cuidadosamente, para ler, em seus sinais exteriores, a sua profissão, os seus vícios e tudo o mais que marca cada dobra de sua pele” (Ibidem). E assim também o fazemos quando observamos o espaço frequentado, o apartamento e tudo que demonstra no espaço a subjetividade dos personagens.

Se em *Medianeras* a trama entra na subjetividade dos personagens que estão sofrendo por questões parecidas, certamente a solidão, em *Las insoladas* essa solidão não parece tão presente. Os filmes também denotam tempos diferentes da História, na verdade poucos anos separam uma história da outra, mas as relações pessoais parecem ser ainda mais afetadas pelo individualismo que é crescente nas metrópoles. Em *Medianeiras* os personagens sequer tem amigos no seu dia a dia, são completamente sós e evitam o

contato, embora sintam solidão. Em nenhum momento acontece um diálogo para que suas exposições de motivos se façam. Nesse caso *Las insoladas* nos parece bem diferente, já que com toda a solidão as mulheres do filme se complementam em seus objetivos em comum. Existe uma relação grupal, certo sentimento de pertencimento.

Justamente é o sentido de pertencimento, de integração em algum grupo que está na base da criação desse fenômeno que é a cidade. Para Lewis Mumford, um dos grandes estudiosos da cidade em dois de seus livros *The Culture of cities* (1938) e *The city in history* (1961), citados no excelente livro de consulta de Barbara Freitag, *Teoria das Cidades*:

a criação da cidade é a ruptura do nomadismo e o início da vida sedentária, o início de qualquer civilização. E são as mulheres que provocam essa ruptura. Nos lugares sedentários, as mulheres cuidam das sepulturas dos mortos, dão luz à vida nova, que precisa ser protegida, salvam os feridos, vítimas de guerras e incursões inimigas, cuidam de velhos e crianças. A cidade passa a ser lugar de plantio e da segurança, o berço da “moralidade”. (FREITAG, 2016, p.111)

Mumford chama moralidade os humores, os hábitos desenvolvidos para salvaguardar a vida, sendo então as mulheres as responsáveis por essa guarda. Ora, não é difícil de vermos que nesse processo civilizatório o papel das mulheres, embora há séculos subjugado, é de suma importância, e vem bem a calhar chamarmos a sua atenção nesse evento que junta COCAAL e COCAF.

Historiador atuando em várias áreas do conhecimento, Mumford defende a posição de que são as mulheres as verdadeiras criadoras da civilização (FREITAG, 2016, p.111) e não precisaríamos ir muito longe para desvendarmos tudo o que elas fizeram que resultou na civilização e que por questões de poder e políticas sempre ficam escondidos. No que toca especificamente às cidades e a criação dos hábitos e da cultura podemos dizer que em toda civilização cabe a mulher o repasse das normas, das formas, dos hábitos, da linguagem, isso porque aos homens cabia caçar e a mulher plantar, cuidar, gerar, tomar conta de toda a subsistência do grupo. Elas cuidavam da cria e nesse processo passavam adiante a cultura que o homem não passava, e ainda hoje é assim. São as mães que ensinam a língua, os modos etc, aos filhos e são elas mulheres que conseguem criar, com seu instinto de agregamento, o sentimento de pertencimento que se faz necessário no grupos que formam a comunidade, a cidade.

Daí ser o próprio termo cidade um substantivo feminino, pois ele tem na sua essência as funções que eram a elas, mulheres, delegadas. Elas é que ficavam paradas aguardando os caçadores. Elas é que então começam o processo de sedentarização, que resulta posteriormente nas cidades que conhecemos, é o que se faz mais lógico pensarmos.

Saindo da época primitiva, com primazia da vida no campo e chegando à cidade moderna, temos uma grande transformação na urbe e um inchamento das mesmas. O processo de abandono das produções artesanais, com a chegada da industrialização, gera um fenômeno urbano sem precedentes na história. Falamos do fim do século XIX, onde acima já pontuamos a figura do *flanêur*, essa figura que perambula pela cidade fazendo dessa quase que um prolongamento de suas pernas. Esse *flanêur*, junto com o *dandy* e a lésbica é que serão os três personagens baudelairianos que surgem na cidade moderna. Entretanto, com o processo de globalização, que se exacerba no século XX, temos questões ainda mais complexas a serem resolvidas e que vão interferir diretamente no viver das pessoas.

Segundo Zygmunt Bauman, sociólogo, em seu livro *Amor líquido*,

as cidades se tornaram depósitos de lixo para problemas gerados globalmente. Os moradores das cidades e seus representantes eleitos tendem a ser confrontados com uma



tarefa que nem por exagero de imaginação seriam capazes de cumprir: a de encontrar soluções locais para contradições globais (BAUMAN, 2004, p.124).

O que Bauman nos fala é que a complexidade do mundo atual vem dispensando uma forma simples para resolvermos nossas questões, tudo escapa a uma ordem local, embora só saibamos, por enquanto, dimensionar o que está a nosso lado. Ou seja, mal conseguimos dar conta do que temos no nosso entorno e já nos impõem dar conta de tudo que num nível global passou a fazer parte de nossa vida, principalmente com a chegada das novas formas de se relacionar.

No que toca a cidade isso é ainda mais complicado, reparamos pela arte, que tem na sociedade a matéria de criação, que homens e mulheres que habitam esses espaços estão cada vez mais contaminados por ele, “é nos lugares e a partir deles que os impulsos e desejos humanos são gerados e incubados, que vivem na esperança de se realizarem, que se arriscam a se frustrar e, na verdade, com muita frequência, se frustram” (BAUMAN, 2004, p.124), que é o que nos mostram tanto os personagens de *Medianeiras* quanto de *Las insoladas*. Em ambos os filmes o que mais é questionado e mostrado, através de metáforas e do próprio discurso e das ações dos personagens é essa frustração. Quando buscam parcerias amorosas e isso não vinga, quando querem viajar e não tem dinheiro, quando discutem assuntos de ordem mais pessoal que denotam a fragilidade de suas interações e mesmo quando discutem assuntos de ordem global. Nesse sentido é que o fenômeno urbano é um modo de vida. A cidade, como já dissemos não é só o espaço, ela é a produtora de uma certa cultura, de formas de relações pessoais que só ali são possíveis, de valores específicos que atuam ali e não em outros pontos.

As cidades contemporâneas, Buenos Aires no caso, onde se situam os dois filmes analisados, se apresentam, segundo Bauman, como uma espécie de campo de batalha onde se confrontam os poderes globais e os significados e identidades locais. Esses combatentes se chocam, lutam o tempo todo e buscam uma fórmula de negociação que seja boa, ou tolerável para a vida nesses espaços. Parece que se busca algo que traga alguma esperança, alguma paz momentânea, antes de se armarem de novo os combatentes. Reparamos isso nos filmes, quando os personagens buscam atividades que de novo os integre, a dança, a natação por exemplo, mas essas atividades são momentâneas. Para o sociólogo essa é a dinâmica da cidade “liquida-moderna”.

Portanto, os filmes de Taretto serão para nós, em todas as dimensões que falaremos, o nosso estudo de caso partindo dessas discussões teóricas. Tudo aquilo que se discute no espaço público e também privado será esmiuçado nessas insurgências no espaço da cidade e nos sons por eles construídos.

### **Insurgências no espaço da cidade**

Inspirados nas formas arquitetônicas da caótica e paradoxal cidade de Buenos Aires, tanto *Medianeras* quanto *Las Insoladas* iniciam suas narrativas passeando por imagens com composições geométricas e equilibradas, explorando texturas, vazios e contrastes. Apesar do tom crítico à capital argentina, destilando acusações aos projetistas e arquitetos pelo menosprezo aos habitantes da cidade, que desesperados estão sempre em busca de suas identidades, os dois filmes revelam também uma ode à cidade portenha.

O primeiro, *Medianeras*, é iniciado com enquadramentos fixos e cortes secos seguindo uma rígida edição ao estilo de uma exposição fotográfica de temas arquitetônicos, no qual os elementos formais seguem um ritmo de repetições e semelhanças que por si só já conduzem a uma narrativa. Acompanhada da voz de Martin em *off* num desabafo intimista, a sequência de abertura nos apresenta o terceiro

personagem importante da história de amor que se seguirá: a cidade. Em sua narração, Martin – um dos protagonistas – aponta os contrastes e a desordem nas construções e na vida dos habitantes que se espelham neste espaço heterotópico e cheio de surpresas. Enquanto em *Medianeras* a crítica à cidade se expõe na voz dos narradores, em *Las Insoladas* é através dos diálogos e do conteúdo das conversas que fica latente a insatisfação com a vida na capital argentina.

*Las Insoladas* começa com um poético movimento de nascer do sol por trás dos prédios da cidade. Este momento do dia é capturado em *timelapse* - técnica que implica em clicar várias fotos ao longo de algumas horas e condensar este tempo em alguns minutos - embalado ao som de *Here Comes The Sun*, dos *Beatles*. O belo início da película que parece ser uma declaração de amor à Buenos Aires contrasta com o tom de insatisfação das seis amigas que se encontram na laje de um prédio para conversar e tomar sol. Os diálogos são divertidos e se concentram nas experiências de vida de cada uma, mas a todo momento voltam para um ponto em comum, todas querem sair da cidade e elegeram Havana como seu destino. Dividir um mesmo desejo, uma mesma ilusão, como a ideia de que outro lugar sempre será melhor do que este onde estão parece dar-lhes a sensação de pertencimento. O grupo de mulheres, mesmo que apresentando personalidades diversas e qualidades singulares, compartilham entre elas a nostalgia e a utopia. Lembranças não vividas, lugares desconhecidos, ilusões e desilusões como seis deusas do olimpo moderno no alto de um prédio de uma metrópole na América do Sul.

Paradoxalmente a cidade é apresentada ao espectador, ao mesmo tempo, bela e decadente. Os roteiros exploram claramente o recado de descontentamento dos seus cidadãos, além de mostrarem lacônicas reflexões sobre a identidade dos habitantes de Buenos Aires.

Em *Las Insoladas* as composições bem equilibradas e com belíssimos contrastes do branco nas paredes da laje em contraposição aos biquínis e toalhas desfilando as sete cores do arco-íris, fazem do prédio e da arquitetura um personagem a mais na história. O fundo das cenas frontais nos apresenta uma vista panorâmica poderosa dos prédios em volta e este cenário de edifícios se faz presente nas conversas. É como se os prédios no entorno também pedissem voz de defesa, pois estão assistindo aos desabafos das seis mulheres que refletem de certa forma a gama variada de diferentes opiniões de um povo.

Entretidas na conversa e no objetivo de ficarem bonitas e bronzeadas para a apresentação de dança mais tarde, as amigas compartilham seus desejos e sonhos sem perceberem a beleza da vista da cidade que nas lentes da câmera ganham seu espaço. O sol é o mediador nesta conversa que gira em torno de um sonho em comum: ir para Cuba e desfrutar das paradisíacas praias que são exibidas em propagandas de agências turísticas e nas fotografias que uma das amigas traz para o encontro. Mais uma vez Taretto direciona nossa atenção à fotografia, pois também em *Medianeras* há o *misè-en-film* da fotografia. Em torno do bloquinho de fotos, que na era da cultura digital quase não utilizamos mais, as amigas se agrupam da mesma forma que se fazia em antigas tribos em torno da fogueira, elas escutam umas às outras e compartilham memórias e impressões. Neste bloquinho há imagens de Havana. É apenas no final do dia que percebem o *outdoor* no terraço onde estavam e que, coincidentemente, exibia a imagem de uma praia em Havana. Em uma bela tomada Taretto compõem a cena das seis amigas em seus biquínis com as cores do espectro solar sobre o fundo do cartaz de Havana, simulacro de outro lugar, o lugar do desejo e do sonho. Uma imagem dentro da imagem.

O sol é o fio condutor da narrativa visual e aponta para as escolhas da direção de arte. Primeiro são as sombras que se deslocam na abertura do filme durante a *timelapse*. Depois, para o cenário e objetos de cena e figurino, a referência foi a teoria das cores e a decomposição da luz branca em matizes puros que compõem um círculo cromático, foram escolhidos os tons para as toalhas, as roupas, os biquínis, as cadeiras, os copos e todos os objetos de cena, cuidadosamente selecionados e compostos

no enquadramento. A cada mudança de sequência era informado a hora e a temperatura, lembrando sempre que o sol estava ali como o mediador entre as amigas e o motivo principal para o encontro naquele local específico, onde podiam desfrutar da luz e calor do sol durante o dia inteiro. As diferenças entre as personalidades das amigas é claramente exposta nas escolhas da paleta de cor do filme. Um poético paralelo com espectro cromático de ondas visíveis da luz é feito pela direção de arte. Cada personagem veste uma cor de biquíni que faz parte deste espectro, cada toalha e cada copo que usam em seu piquenique também tem uma cor que pertence a esta gama. Uma repetição que aparece também na fala de uma das personagens que inicia uma explicação sobre cromoterapia para as amigas. Divertida redundância, a imagem e a palavra de sobrepondo e dialogando.

Os enquadramentos dos dois filmes de Taretto seguem um padrão gráfico de fotografia concreta, ao estilo Bauhaus e neoplástica, mas temperada à moda contemporânea de inesperadas referências. Durante grande parte de *Las Insoladas* assistimos passivos às conversas com uma câmera parada e apenas cortes secos entre as cenas. Há no espectador uma crescente vontade de opinar durante as vibrantes conversas mas somente somos convidados a participar quando as personagens após alguns *drinks* estão tontas e passam a dançar e rodopiar, a câmera acompanha estes movimentos tornando a imagem borrada e com rastros transmitindo toda a sensação que as próprias protagonistas vivenciam. Neste momento a linguagem fotográfica muda, se solta das bordas rígidas da composição reta e limpa e ganha contornos maleáveis, calorosos de fato e nos embala ao som da primorosa trilha sonora.

Em *Las Insoladas* o filme se passa nos idos dos anos noventa e mostra um dia na vida destas seis amigas que se encontram e compartilham seus sentimentos e suas impressões da vida, sem o uso de meios de comunicação da era digital e encontrando na medida do possível um espaço de convivência na cidade, um espaço onde podem sonhar e compartilhar os sonhos. Já em *Medianeras*, ambientado no final da primeira década do século XXI, o impacto causado pelo mundo virtual torna-se latente e ecoa nas relações e nos encontros entre seus habitantes.

A cidade de Buenos Aires como um organismo vivo que cresce, amadurece, sofre e quer sobreviver é o topos onde, em *Medianeras*, os personagens Martin e Mariana procuram dar sentido a suas vidas. A cidade como um corpo é também um personagem para as lentes de Taretto e sua equipe que passeiam pelas praças e ruas como se quisessem esmiuçar e compreender este organismo em mutação. A câmera no papel de um espectador/analista prende-se a detalhes e, por breves instantes, em imagens estáticas e metafóricas, descortina os anseios e as angústias desta cidade/corpo. Também ela tem memória, tem passado e se transforma.

Suas formas e contrastes evidentes nas edificações contam um pouco dessa memória e das suas transformações até os dias atuais. Mariana, como arquiteta, observa os detalhes e as mudanças ocorridas no entorno e conta através de fotografias antigas uma trágica história de amor, no estilo shakespeariano de Romeu e Julieta, que envolveu a construção do Edifício *Kavanagh* e a *Basílica do Santíssimo Sacramento*, chamada *La Escondida*. A narrativa já aponta para o entrelaçamento entre a história da cidade e as histórias de vida, amor e drama dos seus habitantes. E são as fotografias, não estas antigas, amareladas e bem acondicionadas em uma biblioteca da cidade, mas outras, as que estão em seu computador que ilustrarão sua própria experiência de um breve amor. Em uma sequência em que a personagem está fazendo um balanço do relacionamento de quatro anos e que chegara ao fim, dedilha no teclado do computador procurando um significado para todas aquelas fotografias, *selfies* e instantes felizes registrados e guardados em um arquivo digital. Na era da imagem pós-fotográfica, as *images numériques* como dizem os franceses, ou imagens sintéticas conhecidas por todos os internautas, a sensação é de poder apagar as memórias com apenas um clique e assim recomeçar uma nova história.

Podemos medir o afeto quantificando as fotografias felizes?

Este tempo perdido olhando as fotografias e refletindo sobre seu recomeço representa para Mariana uma faxina em sua vida, uma necessidade de mudança, uma limpeza em seu espaço. Os espaços são citados em vários momentos do filme, seja o espaço real ou o virtual. Há o espaço no pequeno apartamento que ela acaba de alugar e que começa a decorar com cuidado. O tempo que leva pra subir as escadas até ele é um espaço que a separa entre a rua e a casa. Ela não tem fobia de elevador e usa este espaço vazio das escadas como um não-lugar, um espaço de passagem, um espaço neutro onde pode refletir e ponderar sobre sua solidão. No conceito de Marc-Augé de não-lugar, fica clara a ideia de um lugar sem história, um espaço que serve de passagem, um lugar sem tempo ou a impossibilidade de ser um lugar. Por esta perspectiva há muitos não-lugares na cidade pós-moderna. São vácuos citadinos por onde precisamos circular porque nos leva a outros lugares e não podemos ficar parados, pois na grande cidade pós-moderna o tempo urge.

Há uma cena na vitrine da loja onde Mariana trabalha como vitrinista, na qual ela confessa, em *off*, gostar deste lugar na vitrine – nem fora, nem dentro –. Um lugar onde se sente segura e representa tanto o interior da loja quanto um meio de comunicação com o público, uma conexão com a rua. Lugar de fantasia e espaço neutro onde ela observa a cidade e não é vista, pois no corre-corre da rua ninguém a percebe.

Também Martin parece se esconder da cidade e dos habitantes através de um não-lugar, o espaço virtual dos *sites* de relacionamentos. É diante do computador que ele fica a maior parte do tempo, quando está trabalhando como *web designer* e nas suas horas de lazer em frente a jogos digitais ou *chats* de conversas virtuais durante a madrugada. Mais uma vez a fotografia entra em cena no roteiro fazendo o papel de um coadjuvante. Para se reconectar com a cidade e a fim de tratar suas fobias, seu psicanalista recomenda que ele saia com sua câmera Leica D-lux 3 e registre tudo o que lhe interessa, os enquadramentos das fotografias de Martin são limpos e dialogam com as composições do próprio filme de Taretto.

O filme é pontuado por estes desejos paradoxais dos dois personagens que ao longo do roteiro narram suas vidas solitárias. Ora parecem procurar por algo ou alguém, ora fogem do convívio com as pessoas e de fato vão levando suas vidas monótonas no cotidiano de uma grande cidade. Suas vozes, como narradores, fazem do espectador um analista que acompanha o tom insurgente de quem sabe que ainda pode ser feliz, que na próxima esquina pode estar sua felicidade e seu amor. De fato, sem se conhecerem, cruzam seus caminhos nas esquinas no entorno de onde moram, dois prédios vizinhos. A cidade também recebe a atenção nesta análise e se deixa revelar. Primeiro partindo de um arquivo parte de sua história e memórias e apresentada por Mariana nas imagens da família Kavanagh, a seguir, na voz de Martin ao observar as plantas que insistem em brotar das fendas dos prédios mais antigos e quase abandonados, dando um aspecto de decadência, sendo na verdade um belo exemplo de resiliência da natureza. As imagens das plantas saindo de pedras e paredes em enquadramentos frontais e estáticos sem movimento de câmera, pulam de uma imagem fílmica parada à outra. A luta pela sobrevivência das plantas no concreto armado é comparada à batalha dos nossos protagonistas do filme, todos querem um espaço pra viver. Uma poesia visual acompanhada de um dos melhores textos de todo o roteiro:

Brotam no cimento mesmo, crescem onde não deveriam crescer. Com uma paciência e vontade exemplares, erguem-se com dignidade. Sem nenhuma estirpe, selvagens, inclassificáveis para a Botânica. Uma estranha beleza cambaleante, absurda, que adorna os cantos mais cinzentos. Não têm nada e nada às detém. Uma metáfora sobre a vida irrefreável que paradoxalmente, me faz ver minha fraqueza. (MEDIANERAS)

Mais tarde, num movimento semelhante, nossos dois personagens abrem fendas nas paredes de suas habitações, procurando pelo mesmo que as plantas estranhas da cidade, buscando a luz em suas



cavernas. As janelas irregulares abertas em seus apartamentos são metáforas de um passo dado pra sair da situação incômoda, o vazio no coração e a solidão. Pois apesar de tantos amigos virtuais e busca pelo amor em *sites* de encontros, Martin vive preso em uma caverna rodeado por objetos que em parte preenchem sua carência e fazem referência a seus gostos e interesses.

Stefanie Bürkle aponta para as numerosas discussões sobre o espaço da cidade e a amplitude do conceito de espaço e sua definição que extrapola a visão puramente geométrica e formal. Há em tempos da cultura digital uma “espacialidade social” que acolhe também a sensação de pertencimento tão fundamental pra sobrevivência saudável da humanidade contemporânea. Portanto, dentro do espaço puramente geométrico de Martin, no caso, um acumulador compulsivo que se rodeia de bonecos e objetos afetivos, há inúmeros outros espaços virtuais que o faz sobreviver e por onde afinal ele consegue seu primeiro contato com Mariana.

Seguindo um contraponto entre espaço virtual, a tela do computador como janela, e o espaço real, os pequenos apartamentos dos protagonistas, segue-se a sequência de abertura das janelas clandestinas representando o momento de insurgência da crise que os dois vivem, o início da cura do pânico de Martin e da volta da esperança no amor do qual Mariana necessita e o final de sua busca romântica por Wally, metáfora do par perfeito.

Além de dar nome ao filme, não por acaso, sua etimologia vem de *media*: meios. *Medianeras* também são as paredes neutras dos edifícios da cidade, o lado no qual alguns prédios servem de suporte para os letreiros, *outdoors*, lambe-lambe e grafites. Um meio de comunicação não só para a publicidade, mas também artístico e poético. São superfícies que nos separam na cidade, paredes que muitas vezes estão viradas pra lugar nenhum ou para outras paredes. No filme de Taretto as pequenas janelas abertas nas *medianeras* são rotas de fuga da solidão.

Assim como a composição fotográfica e as janelas clandestinas demonstram a insurgência das suas crises pessoais dos personagens na cidade, o som também constitui um elemento a mais nesse contexto fílmico.

### **Duas diferentes perspectivas sonoras**

A construção das narrativas sonoras nos dois filmes estudados não apresenta muitas semelhanças, apesar de terem em comum, além do diretor, o compositor das trilhas, Gabriel Chwojnik, e Catriel Vildosola, responsável pelo som. Embora ambos comecem com planos parecidos, imagens do *skyline* da cidade de Buenos Aires, as estéticas sonoras propostas diferem bastante.

Em *Medianeras* os sons da cidade se destacam, acompanhados por uma música minimalista e delicada, até que entra a narração. O protagonista começa a nos apresentar a cidade sob sua perspectiva, e conforme ele passa a falar sobre a vida das pessoas nessa metrópole, imagens e sons que antes destacavam os prédios passam a mostrar a interferência das pessoas na cidade. Sons de trânsito, obras, chaminés ficam em evidência junto com a música, que acompanha essa dinâmica, ficando cada vez mais dramática, assim como a narração que termina falando sobre os conflitos e transtornos dos habitantes desta, como de qualquer outra grande cidade.

Já na cena inicial de *Las Insoladas*, podemos dizer que a música é protagonista. Um piano delicado vai ganhando mais notas enquanto acompanha o nascer do sol, que se revela junto com uma versão latina e dançante de *Here comes the sun*, composta por George Harrison, que embora agitada, mantém a delicadeza do piano do início.

Enquanto o sol nasce e a cidade acorda, podemos ouvir seus sons ao fundo, porém sem distinguir claramente os elementos, como acontece em *Medianeras*. Também percebemos a variação na dinâmica da paisagem sonora



da cidade ao longo do dia, conforme o sol se move o ritmo da música vai iluminando os planos.

Não existe narração em *Las Insoladas*, nem na cena inicial nem em qualquer outro momento do filme. Em *Medianeras*, a narração é o principal elemento sonoro de todo o filme: além da narração masculina que abre o filme, há também uma narração feminina, e as duas se alternam ao longo, marcando um paralelo entre os dois protagonistas e seus universos. Os sons ambientes são bem evidenciados, assim como todos os sons produzidos pelos personagens, geralmente em ambientes fechados e muitas vezes silenciosos, o que favorece essa relação. É possível perceber com nitidez sons bem característicos, como por exemplo Mariana estourando um plástico bolha ou Martin desembalando sua cadeira nova. Há pouco diálogo no filme, a maior parte deles entre um dos protagonistas e alguma aventura amorosa.

Em *Las Insoladas* os diálogos entre as seis protagonistas são o fio condutor da narrativa. A história é toda apresentada por elas, já que o filme praticamente só mostra as seis mulheres ali no telhado, com a cidade por trás. O som da cidade está presente ao fundo das cenas quase durante todo o filme, são raros os momentos em que não se ouve o som do trânsito, com buzinas, alarmes e sirenes. Esse som ao fundo caracteriza a paisagem sonora escolhida para o filme.

Apesar de ser mais recente, produzido três anos após *Medianeras*, *Las Insoladas* se passa uma década antes, em meados dos anos 90, quando ainda ouvia-se fitas-cassetes e os telefones celulares eram novidade, no filme só uma das seis mulheres possui um, que foi um dos primeiros modelos de aparelho na época em que começaram a se popularizar. Nesta época a paisagem sonora de Buenos Aires certamente pode ser considerada uma paisagem *lo-fi*, como qualquer metrópole moderna, segundo a definição de Schafer. “A paisagem *lo-fi* foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica que se seguiu” (1994, p.107). Separados por uma ou duas décadas, os filmes documentam a mudança que as tecnologias representaram na paisagem sonora de Buenos Aires. Em *Medianeras*, que se passa no início dos anos 2000, ela é muito mais repleta de sons, com aparelhos celulares, tocadores de música digitais portáteis, como *iPods*, e toda a facilidade proporcionada pela popularização da internet.

Neste caso, embora solitários, Martin e Mariana estão imersos na cidade e a proximidade e evidência dos sons presentes nas cenas nos colocam na posição de ouvinte pela perspectiva dos protagonistas, nos deixando mais próximos e envolvidos por seus universos. Os eventos sonoros característicos da cidade e as tecnologias disponíveis ganham destaque em diversos momentos da montagem, como sons dos botões de elevadores, interfones e campainhas, além dos sons produzidos pelos programas de computador, videogame e televisão. Nessas situações as paisagens sonoras estão sendo manipuladas na apresentação ao espectador, mas não se descaracterizam, já que “a paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros” (Schafer, 1994, p.185).

Assim como as perspectivas mudam nos dois filmes, a forma como a música é utilizada em ambos também não tem muito em comum.

Em *Las Insoladas* a música está totalmente ligada a temática do filme. As protagonistas formam um grupo de dança, e a primeira cena do filme logo mostra um toca-fitas portátil, muito popular na época. A fita-cassete também é evidenciada quando vemos uma das personagens usando um truque muito comum para rebobinar as fitas: girar manualmente com uma caneta, para economizar as pilhas do aparelho. Diversas vezes em que a música aparece no filme ela está sendo tocada ali naquele equipamento, que apesar de enorme, se comparado aos *iPods* de *Medianeras* ou as caixinhas *bluetooth* atuais, era considerado portátil pelo fato de não depender de energia elétrica. O momento em que essa interação fica mais evidente é na cena em que as mulheres se divertem cantando e dançando junto com a música que toca no rádio, *¿Qué te pasa loco?*, interpretada por Isaac Delgado e composta por José Luis Cortés, que também compôs

e interpretou *Cuba Cuba Camará*, junto com a banda NG. Os dois músicos cubanos faziam parte dessa banda, que foi muito popular em Cuba nos anos 90 com suas letras sensuais, criando um gênero chamado *Timba*<sup>4</sup>. *Cuba Cuba Camará* aparece pela primeira vez sendo tocada por elas no toca-fitas, justamente na hora em que é mostrado o cartaz do concurso de dança, e depois segue tocando enquanto são exibidas imagens dos telhados da cidade. Esse recurso é muito usado em todo o filme: a música começa durante a cena e segue para os planos de transição ou começa durante esses planos e continua na cena seguinte, o que acontece logo na sequência do filme. Como observa André Baptista: a música tipicamente começa um pouco antes do final da cena A e continua entrando na cena B, proporcionando continuidade rítmica e formal entre as tomadas, transições e preenchendo vazios. (p.39, 2007)

Todavia os dois trabalhos também apresentam similaridades em relação ao som, mas elas não estão nas escolhas estéticas, se encontram em detalhes como a escolha da utilização de músicas pré-existentes. Em *Medianeras* a música *True love will find you in the end*, do americano Daniel Johnston, é tocada em um momento determinante do filme, quando depois de tantos desencontros finalmente Martin e Mariana parecem se conectar através das janelas abertas por eles nas construções. A música aparece sendo reproduzida por Martin em seu computador, que logo na sequência desliga ou tira o som da TV. Fica clara a sua origem diegética, pois vemos os dois cantando junto com a música, que é tocada em sua versão original, interpretada pelo próprio compositor. Se já estava claro que Mariana também pode ouvir a música e que ela vem do apartamento de Martin, qualquer dúvida é eliminada quando ela abre a nova janela para fumar e ouvimos a música ficar mais alta.

A música diegética aparece em outros momentos do filme: após Mariana avistar um piano sendo içado no prédio em que mora, esse instrumento passa a compor a trilha musical do filme. Quando ela retorna para casa ouvimos o piano ficando mais alto, conforme ela sobe a escada e se aproxima de seu apartamento, indicando que pertence ao vizinho que mora ao lado. A interação da protagonista com a música enfatiza sua origem, quando ela irritada arremessa sua caneca ou na hora em que bate na parede, já que nos dois momentos a música é interrompida de forma brusca.

Neste filme a música pré-existente só volta a aparecer na cena pós-créditos, que é reveladora para a trama, mostrando Mariana e Martin cheios de intimidade gravando no computador um vídeo para o *YouTube*, em que aparecem fazendo mímica cantando a música *"Ain't no mountain high enough"*, interpretada por Marvin Gaye e Tammi Terrell, confirmando que os dois ficaram juntos no final.

Se em *Medianeras* o piano que aparece na trilha é diegético, proveniente do apartamento do vizinho, em *Las Insoladas* em alguns momentos ele também é usado, mas com um som bem mais delicado, como uma caixinha de música e claramente não-diegético. A primeira vez que uma dessas trilhas surge no filme é quando uma delas começa a distribuir presentes para as outras, tradicionais *"globos de neve"*, que no lugar de neve tem um coqueiro e purpurina, e volta em outros momentos, como quando uma delas sugere que façam a viagem, também com o globo em destaque. Esse som marca passagens do filme em que as personagens estão sonhando, vivendo essa fantasia de viajarem juntas, ajudando a transportá-las momentaneamente para uma outra realidade.

Há uma cena em *Las Insoladas* onde a música é usada de uma forma muito interessante, quando elas estão onde parece ser o ponto mais alto do terraço, fumando um baseado. A cena começa com uma delas assobiando uma melodia, o que pode ser visto claramente durante a cena, caracterizando um elemento diegético. Porém, a partir daí, novos elementos começam a surgir na música: primeiro um violão, depois outros elementos, como percussão, teclado e contra-baixo, se revelando um *reggae*. Neste caso a música se caracteriza como não diegética, porque ela começa a tocar durante a cena e vemos que nenhuma delas mexeu no toca-fitas, porém há a interação com o assobio, que é diegético.

Um fato curioso que pode ser notado nos dois filmes é a presença de músicas que parecem ser pré-existentes, que são aquelas músicas que aparecem listadas no final dos créditos dos filmes, mas na verdade não são. Em *Medianeras* podemos pensar que a música que a passeadora de cachorros ouve em seus fones já existem, ou temos quase certeza disso quando, na cena do motel, toca uma música que se parece muito com “*Je t’aime, moi non plus*”, de Serge Gainsbourg, mas como a música não aparece nos créditos, percebemos que não é. É apenas uma composição certamente inspirada nesse clássico, no mesmo tom, com instrumentos e timbres muito parecidos.

Já em *Las Insoladas*, a música romântica que toca quando uma delas começa a chorar parece muito ser uma música popular, mas assim como em *Medianeras*, ela não aparece nos créditos, indicando que é uma composição original.

Segundo Claudia Gorbman, existem pontos do filme mais indicados para as entradas e saídas das músicas. “Normalmente, em uma cena a música entra ou sai em ações (o movimento de um ator, uma porta fechando), ou em eventos sonoros (uma campainha ou telefone), ou em momentos de mudanças rítmicas ou emocionais decisivas” (BAPTISTA, p.34, 2007). Dessa forma cumpre-se uma das regras básicas propostas por Gorbman para composição, edição e mixagem das músicas de filmes clássicos, para atingir o *princípio de inaudibilidade*. Em *Las Insoladas* a montagem acontece de forma bem mais direta e simples, as músicas geralmente entram ou saem nas mudanças de cena, geralmente associados aos momentos onde aparecem telhados e o *skyline* da cidade e às mudanças de posição das mulheres no terraço. As entradas e saídas das músicas se tornam inaudíveis quando feitos em função da narrativa fílmica.

Sobre a relação entre som e imagem, além de Gorbman é importante analisarmos os conceitos de Michel Chion. Ele sugere um efeito interessante chamado por ele de síncrese:

neologismo criado a partir das palavras síntese e sincronização<sup>5</sup> - é um efeito psico-fisiológico, considerado como "natural" ou "evidente", em virtude do qual dois fenômenos sensoriais e simultâneos, aqui a imagem e o som, são percebidos imediatamente como um só evento, procedente da mesma fonte. (BAPTISTA, 2007, p.23)

Em *Medianeras* a música incidental, não-diegética, é inserida de forma muito mais elaborada e complexa na narrativa. Existem momentos onde há uma interação entre as ações dos personagens e o arranjo da música. Chion sugere a utilização do que chama de pontos de sincronização, que são momentos em um vídeo nos quais os eventos sonoros estão sincronizados com efeitos visuais (2001, p.58). Essa sincronia pode ser percebida em uma cena no início do filme, que começa com uma delicada música, como uma canção de ninar, e enquanto Martin coloca seu computador para dormir. Conforme ele vai desligando os equipamentos e apagando as luzes do apartamento, os elementos da música vão silenciando até que quando a última luz é apagada a música é totalmente cortada de forma brusca, é possível perceber pela interrupção da última nota. Essa mesma dinâmica, de interação entre a música e as luzes sendo apagadas, acontece em outra passagem do filme, logo após o momento em que falta luz e que os protagonistas haviam acabado de se falar, tanto pela internet quanto pessoalmente, porém sem que se reconhecessem. Esse mesmo tema musical já havia aparecido em outro momento do filme, enquanto Mariana aparece arrumando a vitrine, em um arranjo menos dramático e mais divertido. Quando a trama do filme já começa a se solucionar o tema volta em versão mais longa e com muitas variações na dinâmica. Ele começa enquanto Mariana sobe a escada no escuro, carregando a vela, e vai sofrendo variações conforme ela vai acendendo outras velas em seu apartamento. Essa música permanece quando a luz volta, são mostrados alguns poucos planos do apartamento de Martin neste momento, e depois a cena termina no apartamento de Mariana, que vai apagando as luzes enquanto os

elementos da música param, e mais uma vez a última nota é cortada bruscamente quando a última luz é apagada. A síntese sugerida por Chion pode ser percebida por essa influência das ações das cenas na música não-diegética, integrando os sentidos.

## Conclusão

Assim, diante das análises feitas percebemos que os filmes de Taretto talvez tenham uma proposta que vai além do simples enredo sugerido, eles tentam e cremos que conseguem chamar atenção do espectador para a sua cidade, ou para as cidades onde vive a maioria das pessoas na pós-modernidade e como essas cidades, que viraram megalópoles cheias de problemas e questões que ultrapassam o local, são reflexos de um mundo globalizado que está interferindo na nossa vida, na nossa subjetividade, talvez de forma mais negativa do que positiva.

Pensar a cidades agora, é algo que se torna urgente em todo o mundo, para que não sucumbamos ao mal estar civilizatório que estamos já vivendo em toda parte.

## Referências

- AUGÈ, Marc (1995). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. UFMG, 2007.
- BAUMAN, Zygmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUDELAIRE. Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e terra, 1997.
- BENJAMIM, Walter. “Paris capital do século XIX”. In: *Walter Benjamim-Obras escolhidas III*. São Paulo: editora brasiliense, 1994.
- BÜRKLE, Stefanie. Sobre Espaço e Cidades nos Estudos Culturais. *Revista Arte & Ensaios EBA*, n.26, junho/julho 2013.
- CHION, Michel. *Audio-Vision - Sound On Screen*. COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, NEW YORK, 1994.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. “Homem da multidão e o flâneur” no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe”. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários* Volume 12 (Jun. 2008) – 1-170. ISSN 1678-2054. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroixa/article/view/24854/18220>
- SHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

## Notas

1. Daniela de Castro Pastore, UNESA, danielapastore@gmail.com
2. Elis Castro Crokidakis, UNESA/FACHA, eliscrokidakis@yahoo.it
3. Ivana Denise Grehs, UNESA, ivana@portaldeitaipu.com.br
4. Estilo musica que junta rumba, rock, jazz e funk de forma inédita até então, a partir do final da década de 80 e que dominou toda a década seguinte. Fonte: <http://www.timba.com/artists/ng-la-banda>
5. Em francês, synchrèse (synthèse / synchronisation)



## Documentário Escoleiro: sem receita

*Daniele Grazinoli<sup>1</sup>*

**Resumo** A experiência de ver e fazer cinema com as cozinheiras de uma escola suscita questões sobre os movimentos de aprender e desaprender em momentos de suspensão da rotina institucional. Essa experiência dispara uma tese sobre como acontece e o que significa o fazer cinema na escola, ou cinema escoleiro, quando comparado a outras experiências de fazer cinema, como as dos operários franceses que faziam um cinema militante e cuja marca é o tremor das câmeras, percebido nas imagens produzidas nas ações de luta.

**Abstract** The experience of seeing and making movies with the cooks of a school raises questions about the movements of learning and unlearning in moments of suspension of the institutional routine. This experience triggers a thesis about what happens and what it means to do cinema in school, or movie theater, when compared to other experiences of making films, such as those of the French workers who made a militant cinema and whose mark is the camera shake, perceived in the images produced in the actions of struggle.

### Memória...

Muitas vezes, quando estamos em meio à natureza, não nos damos conta do lugar em que nos encontramos, porém se fizemos uma foto, de repente essa imagem confere à natureza um significado maior. O cinema faz a mesma coisa. O fato de delimitar um objeto, excluindo todo o resto, sublinha a sua beleza. Procurei assim introduzir no filme minhas preocupações sobre o cinema e sobre os seus limites, a convicção de que não existe uma ideia rígida e definitiva de cinema, mas que esta se constrói conforme a realização de cada obra. Cada resposta é útil para fazer emergir uma outra pergunta. Cada etapa é um caminho em direção à definição dessa ideia. (ABBAS KHIAROSTAMI)

Então, Denise se levantou da primeira fila da plateia, puxou do bolso a touca de feltro e colocou na cabeça, em uma demonstração de orgulho do trabalho que realiza na escola: cozinhar. Foi à frente, tomou o microfone na mão esquerda, enquanto segurava com a mão direita o caderno de anotações – dentre as quais, as que servirão para criar o roteiro para o documentário que já estava em produção durante sua estada em Ouro Preto – e falou ao público com a desenvoltura de uma contadora de histórias:

– Olha, eu gostei muito do cinema na escola. O cinema na escola foi para as crianças. Começou assim na nossa escola, na sala de movimento, só para as crianças. Então, na hora do lanche, fomos levar o lanche e as crianças disseram ‘hoje tem cinema na escola, mas é só para as crianças’. Cheguei na copa: Ih, gente, só tem cinema na escola só para as crianças. A Dani perguntou se a gente queria ver filmes. A gente não consegue sentar, como vai assistir cinema? Perguntei. A Leandra quer. A Verônica disse que não podia largar o serviço para ver filme. Eu disse sim. Falei: Dani, traz um filme legal pra gente assistir. E um dia ela trouxe um documentário, aí eu me empolguei. Foi assim que eu conheci o Coutinho [Eduardo Coutinho]. Aí eu pensei: sabe de uma coisa, também vou fazer cinema, o Coutinho fez, eu vou fazer também.

(Transcrição da gravação realizada durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto de 2016)





Antes, ainda no Rio de Janeiro, a colega de trabalho – chamada carinhosamente de Zélia, porque não gosta do seu nome de batismo – do alto de seus quase dois metros de mulher, provocada pelos depoimentos do documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho (2002), já havia sugerido:

– Por que não faz um documentário sobre o trabalho da gente na cozinha? (registro de memória).

Então, um grupo de pessoas que atua em um programa de ensino, pesquisa e extensão com o cinema nas escolas assumiu o risco de se tornar *persona non grata* naquele ambiente formal de educação infantil e se dispôs a participar dos movimentos de ensinar e aprender sobre o filmar um documentário com a equipe que atua na cozinha, formada por dez mulheres e um homem.

A ideia de tomar tal experiência como uma referência para pensar a montagem da história e a ficção de memória surgiu após a leitura do texto *O tremor das imagens* (LEANDRO, 2010), no qual está parte da história de surgimento dos Grupos Medvedkine, formados por operários franceses que realizaram filmes militantes entre os anos de 1968 e 1974, cujos arquivos e os testemunhos são revisitados pelo cineasta e membro da resistência francesa, Chris Marker, para a realização de filmes, como o documentário *O fundo do ar é vermelho* (1977), utilizado no texto como ponto de partida para a análise sobre a história política recente a partir de uma estética militante.

O tremor das mãos que a imagem capta, e a montagem reforça, não é uma questão ideológica nem tampouco um problema puramente estético. Ele remete à gravidade do instante filmado e a uma escolha ética do cinegrafista diante do trágico. É por isso que toda a filmografia dos chamados “Medvedkine”, grupos de cineastas-operários que surgem durante as greves de 1968 em Besançon e Sochaux, na França, se apresenta, hoje, como um documento histórico da maior importância sobre a luta pelo controle das mãos no sistema capitalista: de um lado, o trabalho na linha de montagem industrial, que lesa os tendões e amputa os dedos; do outro lado, a produção independente de um cinema feito por operários, que libera o potencial criador de suas mãos atrofiadas. (LEANDRO, 2010, p.102)

O texto citado foi um pretexto para o que pretende ser um exercício de montagem da história de uma experiência empírica de fazer um documentário, pensando as dimensões éticas, estéticas e políticas desse processo e do documentário realizado, para dar continuidade à prática de sistematização das reflexões teórico-metodológicas que vêm acontecendo ao longo dos estudos sobre cinema e educação no programa de ensino pesquisa e extensão CINEAD – Cinema para Aprender e Desaprender e no percurso do doutorado em Educação.

Estrategicamente, Walter Benjamin e Jacques Rancière são os autores eleitos para subsidiar as

reflexões e a tese sobre o documentário escolar que constam dessa montagem textual, pois o encontro com eles ocorre tanto no campo da Educação quanto do Cinema.

A nomeação **documentário escolar** é um ensaio brincante, tanto para fazer alusão às memórias – ficcionais ou não – que nos remetem as e/ou às **comidas caseiras**, por exemplo, quanto para tecer uma analogia com os movimentos de ensinar e aprender que vivenciamos com as pessoas nas escolas, que podem ser, inclusive, reconhecer-se “mestre ignorante” **no fazer cinema**, acreditando na “igualdade das inteligências”, condições observadas por Rancière (2002) a partir da experiência vivida pelo pedagogo francês Joseph Jacotot, no início do século XIX, quando atuou como professor com um grupo que não falava francês e, então, escolheu como ponto de comunicação entre ele e as/os estudantes o livro *Telêmaco*, versão bilíngue:

A igualdade é fundamental e ausente, ela é atual e intempestiva, sempre dependendo da iniciativa de indivíduos e grupos que, contra o curso natural das coisas, assumem o risco de verificá-la, de inventar as formas, individuais ou coletivas, de sua verificação. Essa lição, ela também, é mais do que nunca atual. (RANCIÈRE, 2002, p. 14)

O pressuposto da “igualdade das inteligências” e a crítica benjaminiana à compreensão de uma linearidade mecânica nos processos históricos em que nos localizamos, que conduz à crença de que há um único sentido para um destino definitivo e que serve apenas ao fortalecimento de uma lógica capitalista predatória, inspiram a escrita desse texto, que tem a intenção de dar a ver como uma história contada em um documentário escolar pode ser uma estratégia de criação de arquivos que incluem ficções de memórias sobre pessoas, lugares e acontecimentos. Uma história montada a contrapelo, que não pretende dar conta de um futuro, porque o compreende aberto a possibilidades, mas que é fruto de uma atitude e uma ação militantes para dar a ver um passado que interessa no/ao/como presente.

Nessa escrita da história, interessa saber de quem e o quê foi e/ou é deixado de lado por não servirem à lógica hegemônica de regulação das relações sociais: caucasiana, capitalista, sexista, heteronormativa, etc. São as cozinheiras de uma escola de Educação Infantil as protagonistas da história e do documentário escolar *O vapor no cinema: um olho na tela, outro na panela*, realizado entre os anos de 2015 e 2016.

### **Documentário escolar: preparo.**

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502)

Mais um dia de ver filme na cozinha. Um cinema que cabe na mochila de rodinhas: projetor, computador, caixa de som, adaptadores, extensão. Apenas a tela já está lá, porque é da escola. Mas também é dia de aproveitar para gravar cenas para o documentário escolar. Todas nós ficamos como crianças com brinquedos recém descobertos e os experimentamos: tripé, câmera, microfone... Da parte das cozinheiras, apenas a Denise se joga na brincadeira com o equipamento, mas por pouco tempo, porque a sua colega de trabalho a faz lembrar do “trabalho dela”. Denise larga a câmera e questiona a colega:

– Por acaso isso aqui [aponta para a câmera] também não é um trabalho?”

Também nos desentendemos como as crianças.



A Zélia recorda:

– Ah, mais lá na minha casa também era assim, com o banheiro do lado de fora”. As outras concordam que aquilo que estava sendo mostrado no filme

*A velha a fiar* (1964), de Humberto Mauro, as transporta para algum lugar da história delas:

– E como vai ser pra gente fazer o documentário? – Denise segue sem a câmera nas mãos, mas com as ideias na cabeça.

As crianças entram na cozinha para lanchar e ficam para ver o filme e comentar sobre ele com as cozinheiras. Uma menina, do alto dos seus 5 anos, duvida:

– Mentira que não tem banheiro na sua casa! Como você faz xixi e cocô?

Revivemos as infâncias com o cinema.

Cada infância, com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, sua curiosidade por toda sorte de invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. Não existe nada no domínio da natureza que seja por essência subtraído de tal ligação. Só que ela não se forma na aura da novidade, e sim naquela do hábito. Na recordação, na infância e no sonho. (BENJAMIN, 2009, p. 503)

Depois de filmar, vem a hora de ver o resultado na tela, plano por plano. Negociar o tempo do olhar e o tempo das panelas também institui uma maneira de fazer um documentário na escola. A gente aprende que algumas percepções, sejam estéticas, sejam políticas ou éticas, não são exclusivas de um grupo determinado de pessoas quando os comentários surgem:

– Eu tô muito preta nesse filme. Tem que comprar aquela luz que fica com guarda-chuva. Eu tô mais preta que a Zélia! Isso não é assim! – Verônica aponta problemas com a produção, que não sabe lidar com a luz quando filma a pele retinta.

– Olha como é bonita a nossa cozinha... Olha o reflexo da gente e das panelas na geladeira, que bonito. – Denise chama atenção para a beleza que ainda não havia repado existir.

– Ah, pegou o vapor do brócolis? Não pode mostrar a gente de brinco e de unha grande. – Zélia começa a dirigir as cenas e o trabalho da filmagem, lembrando das regras para ficar na cozinha.

– Dá para fazer o documentário com isso ou a gente vai ter que falar? Sabe que tem gente que não está gostando de ver o nosso sucesso, sabe? – Leandra parece ansiosa e preocupada com o resultado

Se não pegam na câmera para filmar, dirigem e avaliam os planos gravados.

Descartam e/ou pedem para refilmar, conforme suas intenções e ideias. Determinam que não há sentido em fazer as gravações no final do expediente, porque não há o acontecimento da rotina do fazer

na cozinha e porque não é justo que trabalhem além da sua carga horária. Essas são decisões tomadas por elas como metodologia para a realização do filme.

Para o grupo que vem de fora da escola, que está sediado na Faculdade de Educação da UFRJ, a decisão é acatar o máximo devido e orientar o mínimo possível, mesmo porque não há uma diferença significativa entre as culturas que atravessam os dois grupos, o que existe são miradas diferentes de cada pessoa envolvida no processo, que traz consigo a referência de suas redes de significações.

Guardadas as devidas proporções, acontece nessa experiência de documentário escolar algo bem próximo da experiência do cinema militante dos Grupos Medvedkine, no que se refere ao fazer da direção compartilhada, com a diferença que os operários participavam de oficinas de cinema antes de realizarem os filmes e tinham a intenção de dar a ver a condição de vida da classe operária.

A palavra operária é agora proferida com segurança, graças a dispositivos de *auto-mise-en-scène* e de direção compartilhada. Os entrevistados são também aqueles que decidem sobre a estética de filmagem e de montagem de sua própria fala. Dado o conhecimento profundo que eles têm dos problemas da classe operária, além de uma grande intimidade com as pessoas filmadas, os Medvedkine trazem à tona aspectos desconhecidos de uma vida dura, sofrida e injusta. (LEANDRO, 2010, p. 106)

Não falta consciência de classe às cozinheiras, que orientam o que querem ver, o que deve ou não ser filmado e dão depoimentos no documentário que denunciam a consciência do trato subalternizado que lhes é conferido:

- Vejo como algo novo [cinema na escola]. Acho legal a oportunidade da gente está participando, estar interagindo com esse pedacinho de novidade aqui na escola. Claro que dentro do horário a gente não pode contribuir com 100% da presença, mas no momento que a gente pode estar ali, a gente está curtindo. Curti os filmes. Fica gravado na memória e de vez em quando a gente lembra alguma coisa, de um pedacinho do filme, comenta também em casa com os filhos e aí eles querem ver o filme. A gente leva os filmes e eles falam: ‘poxa, que legal, mãe’. Eles acham muito bom esse espaço para o cinema aqui na escola.” (transcrição do depoimento da Sônia, outubro de 2015)

- Eu estou gostando muito da experiência e, assim, gostaria que continuasse. A gente se sente bem com o cinema. Cinema é uma coisa muito boa, muito legal, divertida. Estou adorando fazer cinema.” (transcrição do depoimento da Denise, outubro de 2015).

- Eu gosto muito do filme *A velha a fiar*. A música chama muito a atenção e outro dia eu consegui até memorizar.” (transcrição do depoimento da Zélia, outubro de 2015).

- Eu gostei muito do *Kiriku*. Achei muito interessante e me passou muito a minha ora do parto. Mexeu muito comigo porque, quando eu fui ter meu filho, eu pensava que era uma coisa e era outra coisa totalmente diferente. Através do filme, eu entrei naquele filme como se eu tivesse dado a luz àquela criança, e foi tão tranquilo e meu parto não foi tranquilo. São coisas interessantes o que vocês trazem para a gente, que a gente vive no nosso dia-a-dia, mas que não tem tempo de assimilar o que acontece. A gente viajou no filme *O palhaço*, por causa da paisagem. Nós estávamos dentro da cozinha e pudemos sair, viajar no filme. Ah, foi legal. Eu gostei tanto do documentário, que eu mesma escrevi um documentário sobre nós. Eu me sinto muito feliz da participação, de ser convidada para participar, porque a gente nunca participa de nada, nunca chamaram a gente para participar de nada. Ainda bem que a gente teve a honra e o prazer de gravar o documentário. O que é melhor?” (transcrição do depoimento da Denise, outubro de 2015)



- Eu espero que as pessoas vejam um trabalho realizado, um projeto, uma experiência, uma história. Acredito que vai ser bom [o documentário], pelo menos para a minha família ver, e pra mim também. Me sinto muito honrada.” (transcrição do depoimento da Zélia, outubro de 2015)

- Eu gostei tanto que eu me empolguei e escrevo para todo mundo agora. Não prestava atenção no setor de trabalho, que é tão bonito depois que eu vi no vídeo. A gente aparecendo na geladeira, cortando, lavando. A gente vê tanta televisão, tanto cinema, e a gente nunca se imagina ali dentro. De repente estávamos dentro do filme. Ah, eu gostei muito. Ainda estou gostando. Espero que nosso filme seja um sucesso e que todos gostem.” (transcrição do depoimento da Denise, outubro de 2015)

A ideia de documentar o trabalho na cozinha, além de uma maneira de criar arquivos de outros fazeres dentro da escola, acaba sendo um meio de comunicar outras possibilidades de existência dentro e fora daquele ambiente e que também o constituem cotidianamente. Talvez tenha uma aproximação com a ideia do operário francês que diz: “Eu fiz esse filme porque ele fala do que eu vivo em Sochaux. Um panfleto se esquece rápido, enquanto que um filme coloca o operário diante de um espelho” (LEANDRO, 2010, p.112). No caso das cozinheiras, por mostrar muitas faces em um espelho e para materializar a existência delas na história da instituição e da instituição na história delas.

### **O vapor no cinema: embaçamentos...**

Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. (RANCIÈRE, 2010, p. 180)

Da experiência de fazer esse documentário escolar surgiu uma compreensão de que a inexistência de uma receita abria possibilidade para encarar o conflito com uma concepção mais clássica, ou “aristotélica” como sugere Rancière (2010, p.181), do que seria realizar um documentário, que sob tal perspectiva, teria a ver com “a representação da realidade”,

Nessa experiência, o que se grava é o acontecimento, seja da memória, dos sonhos, das ações, das imagens e dos sons. Tudo serve e não serve, depende do que se quer com a combinação desses acontecimentos e o que se descobre possível depois dela. Isso extrapola a existência do roteiro, que por sua vez existe e não existe, na medida de como as pessoas envolvidas estão afetadas em cada momento.

No texto intitulado *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*, Rancière (2010) resgata a ideia renascentista da lápide como uma homenagem e faz referência ao túmulo como um poema que, segundo ele, tem características da poética clássica e da poética dos signos, para demonstrar que o cinema é a arte moderna onde se verifica com maior intensidade o conflito e/ou a combinação entre as duas e que o cinema documentário assume como potência:

Ora, há duas grandes poéticas, suscetíveis, aliás, de se subdividirem e, eventualmente, se entrecruzarem. A clássica, aristotélica, é uma poética da ação e da representação. Nela, o centro do poema é constituído pela “representação de homens que agem”, ou seja, pela encenação do texto por um ou mais atores que expõem ou mimetizam uma sequência de ações ocorrida aos personagens segundo a lógica que faz coincidir o desenvolvimento da ação com uma mudança de sorte ou de saber de seus personagens. A essa poética da ação, do personagem e do discurso, a era romântica opôs uma poética dos signos: o que faz a história não é mais o encadeamento causal de ações “segundo a necessidade ou a verossimilhança” teorizada por Aristóteles, mas o poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra. Em primeiro lugar, há



o poder de expressão pelo qual uma frase, uma imagem, um episódio, uma impressão isolam-se para apresentar, a si próprios, a potência de sentido – ou de ausência de sentido – de um todo. Em seguida, há o poder de correspondência em que diferentes regimes de signos entram em ressonância ou em dissonância. É ainda o poder de transformação pelo qual uma combinação de signos se fixa em um objeto opaco, ou se manifesta em uma forma de vida significativa. Finalmente, é a potência de reflexão em que uma combinação se torna a potência de interpretação de outra ou, ao contrário, deixa-se por ela interpretar. (RANCIÈRE, 2010, p.181)

E o cinema “documentário”, desembaraçado por sua própria vocação para o “real” das normas clássicas de conveniência e de verossimilhança, pode, mais do que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão. (*Idem*, p.182)

Sempre guardando as devidas proporções, mas pensando na análise realizada por Rancière, um documentário escolar tem, por analogia, a potência da concordância e discordância latentes no cotidiano das locações e no que há de improvisado na sua realização. Mais do que tudo, não pretende explicar, talvez nem compreender, mas registrar as vidas, fazendo-as vivíveis, porque contadas.

Os encontros com o cinema na escola pública potencializam os desejos de viver e criar condições para as experimentações sensíveis que promovam a descoberta e a redescoberta da peculiaridade da condição de ser humano para a produção da vida.

A arte permite ao indivíduo criar sua verdade segundo seus desejos e seus critérios. Ela também permite não aceitar outras verdades impostas. A arte dá a cada artista e a seu espectador a possibilidade de perceber melhor a verdade dissimulada por trás da dor e da paixão que os seres ordinários experimentam cotidianamente. O engajamento de um cineasta em querer mudar a vida cotidiana só é possível pela cumplicidade com o espectador. Este só é ativo se o filme cria um universo repleto de contradições e de conflitos, pois ele (espectador) lhe é sensível. Cito aqui, com prazer, uma frase de Jean-Luc Godard: “A realidade é um filme mal realizado”. E uma de Shakespeare: “Nós somos a matéria dos nossos sonhos”, ou “nos parecemos mais com nossos sonhos do que com a vida que nos rodeia”. (KIAROSTAMI, 2016, p.32)

Produzir a vida é realizar investimentos afetivos e cognitivos nas relações sociais. É estar atenta/o para a justa necessidade de acolhimento e compartilhamento das culturas dos sujeitos para estabelecer o diálogo. É também a instauração de movimentos de aprender e desaprender que contribuam com os processos de construção da consciência, da empatia e da autonomia pelos sujeitos, entre outras coisas.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

KIAROSTAMI, Abbas. *Um filme, cem histórias*. Organização de Fábio Savino e Maria Chiaretti; tradução de Araújo Ribeiro, Eloisa [et al.]; textos de Kiarostami, Abbas w[et al.]. – Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens - Notas sobre o cinema militante. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 98-117, Jul/Dez 2010.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios*, revista do PPG AV / EBA / UFRJ, n. 21, p. 178 -189, dez.2010.

\_\_\_\_\_. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

## Filmografia

*O vapor no cinema: um olho na tela, outro na panela*, realizado entre os anos de 2015 e 2016 na Escola de Educação Infantil da UFRJ. Link para acesso: <https://youtu.be/jgsIlnYNrsE>

## Notas

1. Daniele de Carvalho Grazinoli, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRJ, [grazinoli21@gmail.com](mailto:grazinoli21@gmail.com)

# Cinemateca do MAM e Cinemateca Uruguaia: resistência cultural nos anos de chumbo<sup>1</sup>

Fabián Núñez<sup>2</sup>

(Universidade Federal Fluminense/Universidade de São Paulo - fabian\_nunez@id.uff.br)

**Resumo** Nosso propósito é realizarmos uma análise comparativa entre as ações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Cinemateca Uruguaia durante o período da ditadura militar nos respectivos países (Brasil e Uruguai). Desse modo, buscamos estudar o cinema durante regimes autoritários, mas não sob a perspectiva dos cineastas e de sua relação com o Estado. Nosso intuito é estudar as cinematecas e como tais instituições se inseriram no campo cultural nesse período.

**Abstract** Our purpose is to conduct a comparative analysis between the actions of the Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and the Cinemateca Uruguaya during the period of the military dictatorship in the respective countries (Brazil and Uruguay). In this way, we seek to study cinema during authoritarian regimes, but not from the perspective of the filmmakers and their relationship with the state. Our intention is to study the film archives and how these institutions were inserted in the cultural field in that period.

## Introdução

Tradicionalmente, se estudou o campo cinematográfico do ponto de vista dos cineastas. Assim, os estudos sobre o cinema em regimes autoritários voltou-se para a inter-relação entre cineastas e o Estado, geralmente, a partir das dicotomias entre resistência e cooptação. É evidente que, em estudos recentes, pesquisas lançaram luz para outros campos, como a recepção, o que significou a entrada em cena no campo historiográfico de outros sujeitos sociais, por exemplo, o público (seja o espectador de modo geral, ao se analisar borderôs e textos memorialísticos, seja o espectador profissional e/ou militante, i.e., críticos e cineclubistas). Além disso, os recentes estudos históricos sobre sociedades em regimes autoritários buscam romper com a visão maniqueísta entre “resistência” e “cooptação”, ao compreender que os processos socio-históricos entre os agentes sociais em períodos ditatoriais são bastante complexos, interpretando-os como complicadas relações de negociação, dissenso, contradições e ambiguidades. Nossa proposta segue um caminho semelhante: não nos voltaremos sobre o discurso e as ações dos cineastas frente aos regimes autoritários implantados na América Latina, a partir dos anos 1960. Nossa atenção é sobre as cinematecas latino-americanas, ao buscar compreender como tais instituições agiram no contexto de repressão e perseguição institucionalizada forjada por nossas ditaduras.

Portanto, nosso propósito é realizarmos uma análise comparativa entre as ações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e as da Cinemateca Uruguaia durante o período da ditadura militar nos respectivos países (Brasil e Uruguai). Desse modo, buscamos estudar o cinema durante regimes autoritários, mas não sob a perspectiva dos cineastas e de sua relação com o Estado. Nosso intuito é estudar as cinematecas e como tais instituições se inseriram no campo cultural nesse período.

Em seu livro sobre a formação e consolidação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Sabrina Parracho Sant’Anna (2011) estuda as duas primeiras gestões do Museu, sob a direção de Raymundo Ottoni de Castro Maya e, depois, de Niomar Moniz Sodré. Nosso interesse não é detalhar o debate que ronda a investigação de Sant’Anna, acerca do projeto de modernidade para o Brasil em que podemos encontrar ambos dirigentes. De forma bastante resumida, Raymundo de Castro Maya pensava a instituição

museica como um local de um saber movida por uma missão civilizatória ao país, preparando-o para a modernidade, o que significa a necessidade do entendimento de nosso passado cultural – um raciocínio, como aproxima Sant’Anna, da “geração modernista”, podemos dizer, de uma das figuras principais, Rodrigo Melo Franco de Andrade, não por acaso, Presidente de Honra do MAM carioca em seus anos de formação. Por sua vez, Niomar Moniz Sodré, empresária do ramo da comunicação, que assume as rédeas do Museu a partir de 1952, após uma articulação para retirar Castro Maya da condução do MAM, assume de fato a missão de erguer o Museu. E para isso, seu projeto de instituição museica e, por extensão, de modernidade, é de estruturá-la a partir de uma instituição que deve reivindicar para si o papel catalisador da vanguarda. O MAM carioca deve ser o espaço na cidade do Rio de Janeiro, às vésperas de deixar de ser a Capital Federal, mas, no entanto, sem deixar de ser o centro cultural do país, onde “as coisas devem acontecer”. Logo, diferente de Castro Maya, o foco não é o público, que deveria ir ao museu para se ilustrar. Para Niomar, a figura principal do MAM deve ser o artista, entendido como um agente social que instaura a modernidade no país. Uma das principais expressões dessa missão vanguardística reivindicada pelo Museu é o espaço físico de sua sede definitiva, ou seja, a sua localização geográfica na cidade e, sobretudo, o conjunto arquitetônico criado por Affonso Eduardo Reidy, encomendado por Niomar Moniz Sodré, um marco da arquitetura moderna brasileira.

Assim, o MAM carioca, desde meados dos anos 1950, assume esse papel, como podemos constatar na sua importância na formação do Grupo Frente, germe do neoconcretismo no Rio de Janeiro, a partir dos cursos lecionados por Ivan Serpa no Museu. No entanto, embora o estudo de Sant’Anna se delimite até 1958, podemos afirmar que a missão postulada ao MAM por Niomar Moniz Sodré se vê atribulada pela tumultuada década de 1960. É fundamental frisar que Niomar é esposa de Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*, periódico do qual ela posteriormente assume a direção, após a morte do marido em 1963. O jornal entra em crise durante a ditadura, já que os militares se indispõem com a sua linha editorial. Apesar de ter sido crítico às reformas de João Goulart, chegando a defender a deposição do presidente, o *Correio da Manhã* não apoia a ditadura instalada no país e promove uma campanha em defesa da legalidade, o que culmina na prisão e na cassação dos direitos políticos de Niomar Moniz Sodré, em 1969, provocando a falência e o fechamento do jornal em 1974. Além disso, o incêndio ocorrido no Museu em 8 de julho de 1978 é um tenebroso marco na história da instituição, o que de certa forma, acaba por dar, a partir de então, um protagonismo isolado à Escola de Artes Visuais do Parque Lage no papel em ser a usina cultural de artes plásticas no Rio de Janeiro. Sant’Anna afirma:

Não apenas o Grupo Frente associou-se ao museu; no mesmo período, a cinemateca do MAM foi responsável por criar um público e movimentos de ruptura no cinema nacional (Pougy, 1996). O museu e a modernidade brasileira, não sendo encarados como resultado de um processo espontâneo a ser seguido por colecionadores e especialistas, foram, ao contrário, investidos do poder de fazer a ordem moderna. (SANT’ANNA, 2011, p. 217)

Quental (2010) cita como o estudo de Sant’Anna detalha o quanto o projeto do MAM carioca se difere do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), seu aparente modelo. Um dos méritos da pesquisa de Sant’Anna é justamente romper com uma visão maniqueísta - e subalternizante - de centro e periferia, como se o MAM do Rio de Janeiro, por conta dos efeitos do subdesenvolvimento latino-americano, fosse uma “cópia mal feita” de seu modelo anglo-saxão do Norte. Assim, Quental sintetiza e conclui:

É bem verdade que, como nos ensina Sant’Anna, o MAM se constituiu como uma instituição muito distinta do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Seu processo de construção foi singular e resultou numa maneira própria de conceber

a modernidade que queriam representar. (...) Assim, o MoMA foi muito mais "*seu horizonte de expectativas*", pelo qual tentariam se guiar, do que um modelo a ser copiado passo a passo. E, nesse sentido, a trajetória da Cinemateca pode ser vista como um exemplo, pois apesar de fazer parte do projeto inicial do museu, esta não será uma prioridade. Seria preciso que alguém vindo de fora do Museu [Ruy Pereira da Silva] se oferecesse a iniciar os trabalhos na área de cinema para que esta começasse a ganhar forma e um direcionamento. (QUENTAL, 2010, p. 81)

Concordamos plenamente com Quental, tanto que a inter-relação, muitas vezes conturbada, entre a Cinemateca e o Museu é um aspecto fundamental para entendermos a história da instituição de guarda carioca. O estudo de Quental ressalta essa característica, que se encontra desde a origem da Cinemateca. Outro aspecto analisado em sua pesquisa é o quanto a crise no *Correio da Manhã* abala o Museu e, por extensão, a Cinemateca. Frisamos que a principal figura por trás das ações da Cinemateca, em sua primeira fase, é Antônio Moniz Vianna, o mais importante crítico de cinema no Rio de Janeiro, atuante no *Correio da Manhã*. A partir da segunda metade da década de 1960, ele se afasta cada vez mais da Cinemateca ao se envolver com as atividades do jornal, no qual chega a ser o editor-chefe. Portanto, a chegada de Cosme Alves Netto à direção da Cinemateca do MAM-RJ em 1965 se dá em um período de crise na instituição, devido à incerteza sobre os seus rumos, uma vez que o homem de confiança da direção do Museu da área de cinema, Moniz Vianna, estava sendo forçado a se distanciar da Cinemateca. Em suma, a partir de meados dos anos 1960, com a instauração da ditadura militar no Brasil, coube ao MAM-RJ e a Cinemateca encontrar outros parceiros e a trilhar outros caminhos diante desse contexto político. No entanto – e apesar de fugir do recorte cronológico estabelecido por Sant’Anna –, podemos afirmar que a gestão de Cosme Alves Netto à frente da Cinemateca do MAM, de 1965 a 1989 – é de certa forma tributária do projeto de Museu postulado por Niomar no sentido de reivindicar para a Cinemateca a função de ser uma instituição de profunda inserção cultural na cidade. Porém, diferente do período marcado pela presença de Antônio Moniz Vianna na Cinemateca, cuja programação, por exemplo, foi marcada pelas mostras panorâmicas de cinematografias centrais, a gestão Cosme tem também outra preocupação: divulgar os cinemas novos. Desse modo, os movimentos de renovação estética que pulularam ao longo dos anos 1960 têm presença garantida nas telas programadas pela Cinemateca. Também o Cinema Novo brasileiro, quando os seus diretores eram rechaçados por parte da crítica nacional, além de terem acesso restrito aos auxílios e prêmios concedidos pelos órgãos culturais do país, em especial, os do próprio Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1966. Mais do que exibir, a Cinemateca também abre as suas portas para debates e seminários, além de também se tornar um centro de produção. Portanto, de fato, a gestão Cosme na Cinemateca do MAM ficou celebrizada pela importante atuação que a instituição carioca exerceu na época, não apenas na cena cultural local e nacional, mas também por seu prestígio internacional, sobretudo, em âmbito latino-americano.

Muito se fala da relevância da Cinemateca Uruguaia que sem sombra de dúvida é, ao lado da Filмотeca da UNAM no México, a instituição mais importante, respeitada e célebre da área de preservação audiovisual na América Latina, com um acervo com mais de 11 mil títulos e que em seu período áureo chegou a contar com 15 mil sócios (em um país até então com quase 3 milhões de habitantes). Criada em 1952, a Cinemateca Uruguaia é fruto dos esforços dos dois principais cineclubes do país, tradicionalmente rivais. É a partir de 1967, que a direção da cinemateca passa a ser assumida cada vez mais por dois jovens críticos, Manuel Martínez Carril e Luis Elbert. Assim, vemos uma mudança geracional à frente da Cinemateca, retirando-se do dia a dia da instituição a sua até então principal figura desde os tempos de fundação, Walther Dassori. Apesar de todas as adversidades, como o aumento da repressão desde 1972, culminando no Golpe de Estado no ano seguinte, que implanta uma ditadura cívico-militar no país que dura até 1985, a Cinemateca Uruguaia consegue não apenas manter as suas atividades como aumentar o raio de suas ações – o que provocou – e ainda provoca – críticas à instituição.



Ao compararmos ambas as cinematecas, podemos constatar uma eficiente política de difusão. No caso da Cinemateca do MAM, mesmo após a inauguração de seu auditório no Museu, em 1965, há uma expansão de suas atividades por toda a cidade, ao longo dos anos 1960 e 1970, ao ser responsável pela programação de sessões em várias salas de cinema na cidade do Rio e em Niterói. O mais célebre foram as sessões de meia-noite do Cinema Paissandu, no Flamengo, que formou a chamada Geração Paissandu. Mas podemos citar, além da Maison de France e do Paissandu, o auditório do Clube de Engenharia, o MIS, o Cinema I, II e III, o Lido, o Art-Palácio Copacabana, o Pax, o Riviera, o Tijuca Palace, o Cine Roma, o Studio Tijuca, entre outros. Ou seja, uma rede de salas de cinema geograficamente localizadas no Centro e Zonas Sul e Norte do Rio, além de Niterói. Assim, é possível identificarmos uma forte rede de relações entre cineclubes, distribuidores e um “circuito de arte”, na qual a Cinemateca possui um papel principal nessa articulação. Essa inter-relação é tão forte que quando ocorreu o incêndio de 1978 no Museu, cuja dependência da Cinemateca afetada foi o seu Auditório, no 3º andar do Pavilhão de Exposições, as atividades de difusão não foram tão severamente afetadas. Durante os anos 1970, também devemos destacar o papel de difusão da Cinemateca através dos cineclubes. A partir de 1969, com o endurecimento do regime militar, o cineclubismo é desarticulado no país, com a inatividade do CNC (Conselho Nacional de Cineclubes), seis federações regionais e praticamente todos os cineclubes brasileiros. Estima-se que até o começo dos anos 1970, sobrevivem cerca de dez cineclubes em atividade no país. A partir de 1971, a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCRJ) é reestruturada e a Cinemateca do MAM possui um papel chave nesse processo. Até 1978, as reuniões do movimento cineclubista fluminense eram realizadas regularmente na Cinemateca, além de ceder os seus espaços para outras atividades, como cursos de formação cineclubística e sede provisória da federação.

É instigante constatar a forte presença de cinematografias do antigo Bloco Socialista, sobretudo a soviética e as do Leste Europeu, na programação da Cinemateca do MAM (exibição de filmes soviéticos, da China Popular e de todos os países do Leste Europeu, com exceção da Albânia). Verdade seja dita, é possível constatar esse fenômeno em várias cinematecas ao redor da América Latina nesse período – o que também é o caso da Cinemateca Uruguaia. A consagração de tais filmes e cineastas nos festivais internacionais é o principal argumento para a sua exibição. Isso demonstra, por outro lado, a eficaz relação que as cinematecas estabeleciam com as autoridades diplomáticas desses países, em conjunto com o apoio de suas respectivas cinematecas. Além disso, Silveira (2014), de modo perspicaz, cita que a exibição dessas cinematografias encerra não apenas um sentido de contestação direta às ditaduras militares implantadas na América Latina, mas também a descoberta por parte de um público formado pelas cinematecas de uma expressiva e sofisticada riqueza estética em filmes que, por sua vez, são criações artísticas realizadas também em um contexto de censura.

No caso uruguaio, Silveira (2014) relata que como vários cineclubes foram fechados pelo regime, a Cinemateca Uruguaia passa a ocupar, cada vez mais, um papel protagonista na divulgação de filmes fora da seara comercial. Esta, por sua vez, também sofria com a autocensura que partia dos distribuidores, que evitavam trazer determinados títulos para o país, pois temiam problemas futuros com as autoridades locais. Assim, Silveira destaca que, na verdade, foram muito poucos os filmes oficialmente censurados pela ditadura uruguaia, até porque o governo militar jamais chegou a criar um mecanismo jurídico de censura cinematográfica. A única regulação que existia era um decreto municipal de Montevideu, promulgado em novembro de 1973, que proibía “a publicação de fotos ou comentários sobre filmes proibidos para menores de 18 anos nos anúncios publicitários dos filmes”. Portanto, a principal lógica da censura cinematográfica da ditadura uruguaia era de ordem não oficial, ou seja, não calcado em um ordenamento jurídico imposto e, desse modo, promover menos uma lógica de interdição explícita e mais um sistema de controle sustentado na autocensura. No caso específico da Cinemateca, que por sua característica singular exhibe muitos filmes

antigos, i.e., já fora do circuito comercial, e por isso, em sua expressa maioria, o filme é exibido em uma única sessão, o que ocorria era uma constante negociação com as autoridades. Não faltam episódios de tom surreal, mas de modo geral, como resume Silveira, “protegida pela própria natureza de sua programação, a Cinemateca se permitia ir um pouco mais longe do que a censura permitia” (SILVEIRA, 2014, p. 236). Aliás, a primeira das duas detenções sofridas por Manuel Martínez Carril durante a ditadura, ocorrida em setembro de 1973, se deve basicamente por motivos de esclarecimentos a serem dados às autoridades em razão de filmes estrangeiros programados pela Cinemateca. Por sua vez, a sua segunda detenção, a mais tensa, ocorrida no final de 1976, se deve às denúncias de subversão sofridas pela recém-inaugurada escola de cinema da Cinemateca. Junta-se ao rol dos relatos pitorescos, o caso do comissário de polícia, de nome de guerra Alencastro, um dos responsáveis pela censura, que se torna sócio da Cinemateca, e com quem Martínez Carril e sua equipe tiveram momentos tensos. Como assinala Domínguez (2013), esse caso esdrúxulo era usado como um argumento recorrente pelos detratores de Martínez Carril, que sempre o acusaram de não se comprometer com uma postura política militante mais aguerrida e, às vezes, até de conluio com a ditadura, pois a presença de um policial de alta patente no quadro de sócios da Cinemateca era interpretada como uma estranha (e evidente) relação com o inimigo. Por sua vez, a equipe da Cinemateca Uruguiaia rebatia que a instituição e seus dirigentes jamais foram isentos das arbitrariedades da ditadura e que o interesse de associar-se à Cinemateca pelo comissário em questão se devia muito menos por cinefilia ou camaradagem e mais por se manter informado e ter as atividades da instituição sob sua vigilância.

As acusações a Martínez Carril de colaboração com a ditadura são movidas pelo fato de ele ter conseguido não apenas manter de pé, mas expandir as ações da Cinemateca, enquanto muitas pessoas do meio cinematográfico no Uruguai eram presas, torturadas ou partiam para o exílio. A rivalidade com a Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), que foi violenta e sumariamente atacada pelos militares, com a invasão às suas dependências, saque do acervo e a prisão de seus dirigentes, Eduardo Terra e Walter Achúgar, culminando com o fechamento da Cinemateca em 1973, se explica por contrastar radicalmente com a Cinemateca Uruguiaia. Villaça (2012) sublinha a relação da Cinemateca Uruguiaia com os comunistas, enquanto que os membros da C3M se inclinavam ideologicamente aos Tupamaros. Essa diferença denota táticas distintas na área cultural, em que subjazem estratégias também diferenciadas no campo político. É importante frisar que, por ordem do governo militar uruguaio, Martínez Carril, Luis Elbert e Henry Segura estavam proibidos, desde fevereiro de 1977, de se candidatarem aos cargos de direção da Cinemateca Uruguiaia, mas, de modo esquizofrênico, eles três sempre eram os intimados pelas autoridades, pois, de fato, eram eles que coordenavam a instituição, apesar de não ocuparem oficialmente cargos dirigentes e, desse modo, serem privados de representá-la publicamente. Em uma carta pública de 1988 (ou seja, passado o período ditatorial) na qual Martínez Carril se defende das acusações de colaboração com a ditadura, o dirigente afirma que se a Cinemateca Uruguiaia não foi fechada - apesar de terem ocorrido três tentativas sérias nesse sentido - nem controlada pela ditadura, é porque as autoridades militares uruguaias, a partir de um determinado momento (começo de 1977), passaram a encarar a Cinemateca como uma instituição a ser levada “em pé de igualdade” devido ao respaldo real e concreto que a instituição possuía por parte da classe cinematográfica, de alguns ministérios de cultura europeus, de dirigentes da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e, de modo geral, de uma vasta rede de solidariedade internacional, que substituiu a ausência de apoio interno. Foi graças a essa sustentação política além-fronteiras que tornou possível a Cinemateca Uruguiaia sobreviver nos anos de chumbo e, desse modo, estabelecer uma delicada e complexa negociação com a ditadura, fenômeno não isento de contradições e, principalmente, ambiguidades, o que os novos estudos historiográficos sobre sociedades em regimes autoritários buscam compreender, para além das canônicas leituras dicotômicas entre resistentes e colaboracionistas.

Por sua vez, Cosme Alves Netto também sofreu duas detenções – bastante violentas – pela ditadura brasileira. A primeira logo após o Golpe. Devido ao seu envolvimento na Ação Popular (AP), organização política da esquerda cristã, Cosme é preso em 1964 junto com sua noiva, Iza Quintans Guerra, também militante da AP. Segundo Machado (2016), a prisão de Cosme é decretada em julho de 1964, sendo posto em liberdade somente em fevereiro de 1965, por falta de provas. Nesse período é convidado por José Sanz, então diretor da Cinemateca do MAM, a trabalhar na programação da instituição, devido à sua atuação no cineclubismo. Após ser liberado da prisão no início de 1965, Cosme continuou sendo vigiado. Antes de sua segunda prisão em 1969, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e instâncias militares expressavam preocupação com as “atividades revolucionárias e conspiratórias” do diretor da Cinemateca do MAM, conforme documentação estudada por Machado (2016, p. 104-108). No mínimo, desde setembro de 1968, Cosme volta a ser objeto de forte suspeição pela ditadura. A sua prisão no ano seguinte se deve à crença de que Cosme teria algum envolvimento com a luta armada, devido ao seu passado de militância na AP. Ou seja, Cosme é mais uma das várias vítimas do recrudescimento da ditadura militar em resposta à luta armada e às crescentes manifestações de massa de oposição, que marcam o ano 1968.

A partir de meados da década de 1970, com a rearticulação do cineclubismo e em conjunto com outras instituições, como a Embrafilme e a Fundação Cinemateca Brasileira, vemos a Cinemateca do MAM em uma nova dinâmica do cenário cultural do país. Confirmada a derrota da esquerda armada, testemunhamos a construção de um campo político-cultural, batizado de “oposição civil” por Napolitano (2011). Com certeza, a Cinemateca do MAM, graças, sobretudo, às suas atividades de difusão, pode ser considerada um polo de resistência cultural durante a ditadura militar brasileira. Em suma, a Cinemateca do MAM estava no alvo da ditadura, começando pelo próprio Cosme. Porém, não podemos estipular uma lógica linear causal de modo tão cabal nas ações da instituição carioca em resposta ao recrudescimento do regime. Na verdade, desde a reestruturação da instituição ocorrida a partir de 1965, a partir da gestão Cosme, a Cinemateca do MAM trilhava outros rumos. Por outro lado, a quebra no campo cultural no imediato pós-1968, como o esvaziamento da atividade cineclubista, repercute nas ações da Cinemateca, aumentando o seu protagonismo. Assim, do mesmo modo como o Museu conseguiu sobreviver às ações do regime, apesar da perseguição ao *Correio da Manhã*, a Cinemateca conseguiu resistir, seja por sua articulação com outros agentes de oposição ao regime no país, sua relação com entidades estrangeiras e, nos anos 1980, a sua relação com o *Jornal do Brasil* e o governo do Estado do Rio de Janeiro, após a vitória em 1982 de Leonel Brizola nas eleições para governador<sup>3</sup>. Mas aí já estamos nos estertores da ditadura... e em outro contexto histórico.

Portanto, podemos concluir que a Cinemateca do MAM e a Cinemateca Uruguaia sobreviveram aos anos de chumbo graças à capacidade de seus dirigentes, oriundos de uma renovação geracional ocorrida em ambas as cinematecas. Reestruturaram alianças com agentes locais e externos, alimentadas por um capital simbólico construído pela importante atuação cultural exercido por suas instituições. No entanto, passado esse período turvo, as duas cinematecas se veem confrontadas com os ditames neoliberais do mercado de patrimônio em sociedades sem uma indústria cinematográfica forte. Somam-se a essa perversa lógica mercantil, os fantasmas de um recente passado autoritário. Silveira frisa o fracasso da anulação da lei de anistia em duas ocasiões (um referendo em 1986 e um plebiscito em 2010), que mantinham impunes os crimes cometidos pelos militares. No Brasil, último país latino-americano a constituir uma Comissão da Verdade, sofre as nefastas consequências da impunidade sob sua pior forma, por meio da regressão a um fascismo cínico. Atualmente, a Cinemateca Uruguaia está de mudança, ao inaugurar uma nova sede e complexo de salas de cinema, deixando para trás endereços conquistados justamente durante a ditadura. Essa nova sede, fruto de um acordo com o Ministério da

Cultura do Uruguai e a Intendência de Montevideu, inicia uma nova etapa na história da instituição, após amargar dez anos de uma das mais agudas crises. Por sua vez, a Cinemateca do MAM, após se reerguer do desmonte de 2002 – quando a sua integridade institucional foi profundamente abalada –, se vê envolta em uma das piores crises pelas quais passa o Museu, em um período de decadência política, econômica e cultural da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Em suma, nos termos de Correa Júnior (2015), após o encarceramento pela ditadura, as nossas cinematecas foram postas na “condicional pelo neoliberalismo e assim vivem, sobrevivem”.

## Referências

- CORREA JÚNIOR, Fausto D. Crise do modelo ou modelo da crise? As cinematecas brasileiras, a ideologia da competência e a despolitização da difusão. In. HEFFNER, H.; D'ANGELO, R. H.; D'ANGELO, F. H. (Org.). **Reflexões sobre a preservação audiovisual: 2006-2015 / 10 anos de CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015. p. 80-83.
- DIMITRIU, Christian. Cinemateca Uruguay - entrevista con Manuel Martínez Carril. **Journal of film preservation**. Bruxelas, n. 79-80. abr., 2009. p. 37-58.
- DOMÍNGUEZ, C. M. **24 ilusiones por segundo: la historia de la Cinemateca Uruguay**. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 2013.
- MACHADO, P. F. M. **Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- NAPOLITANO, M. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In. ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Org.), **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX – volume II Brasil e América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 145-174.
- NÚÑEZ, F. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. **Significação - revista de cultura audiovisual**. São Paulo, v. 45, n. 50, p. 143-158, jul-dez. 2018.
- QUENTAL, J. L. A. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Niterói, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.
- SANT'ANNA, S. M. P. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- SILVEIRA, G. Lyon, 2014. **La résistance dans l'obscurité: le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)**. Lyon, 2014. Tese (Doutorado em Estudos Transculturais) - Faculdade de Letras e Civilizações, Universidade Jean Moulin-Lyon 3.

## Notas

1. Esse texto é oriundo da pesquisa em andamento do projeto “Cinema, memória e política: a formação e os dissensos na *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL)” no Programa de Pesquisador Colaborador da Universidade de São Paulo (USP).
2. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, desde 2009. Também é credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), da UFF.
3. Primeiras eleições diretas para governador desde o Golpe de 1964, nas quais foram eleitos importantes líderes de oposição ao regime militar. São os casos de, além de Brizola no Rio de Janeiro, o de Franco Montoro em São Paulo e Tancredo Neves em Minas Gerais.



## Cinema-educação: entre o velho, o novo e outros territórios

*Fernanda Omelczuk<sup>1</sup>*

**Resumo** Este trabalho compartilha reflexões emergentes de um projeto que promove experiências de cinema entre professores em formação com o público de uma Instituição de Longa Permanência para Idosos em São João del-Rei/MG. Trabalhamos com o conceito de território; com o cinema como experiência estética e de igualdade; e com a aposta de que o encontro desloca o fazer docente, o cinema e a experiência do “velho” em meio aos discursos de inovação pedagógica.

**Abstract** This work shares the emerging reflections of a project that promotes cinema experiences among teachers in formation with the public of a Long Stay Institution for the Elderly in São João del-Rei / MG. We work with the concept of territory; with cinema as aesthetic experience and equality; and with the bet that the meeting displaces the teaching, the cinema and the experience of the "old" in the midst of the discourses of pedagogical innovation.

### Chegando em um (outro) território

A educação se multiplica em diferentes momentos da vida social e não se restringe aos espaços escolares. As instituições educativas formais, entretanto, são os principais espaços de atuação do professor, sendo sua formação direcionada para a experiência nesse território particular que possui modos de operar específicos. Uma dessas operações consiste em chamar a atenção para “matérias” do mundo. O professor apresenta para a nova geração coisas pelas quais o aluno possa construir interesse e se envolver (MASSCHELEIN; SIMONS, 2014).

Esse gesto se fundamenta, dentre outros, na diferença do tempo de vida, experiências de vida, de quem apresenta algo – o professor – a quem chega para viver essa experiência – o aluno. Quando um docente em formação entra numa Instituição de Longa Permanência para Idosos – ILPI - suspendemos – ou invertemos - essa distância temporal. Que devires outros de ser mestre são colocados em movimento nesse encontro atravessado e intensificado pela experiência do cinema? Quais desterritorializações atravessam a escola, os alunos, os velhos, o “velho” e o cinema com esse encontro? Por que promover experiências de formação para futuros professores nesses espaços, com o cinema?

Se vivemos por um lado um intenso processo de envelhecimento, por outro, valorizamos cada vez mais a juventude e a inovação. Na educação, inovar tem sido uma palavra de ordem. Tudo parece velho e atrasado na escola. Seu formato, seus dispositivos, suas metodologias. Nesse contexto, Fresquet (2013) pensa o cinema como uma alternativa a insuflar vida e fertilidade à “velha e ressecada educação”, apostando que o cinema traz para o ambiente austero da pedagogia dimensões humanas que costumam ser excluídas do fazer científico: um mistério, a invenção, o sonho.

Mas e o cinema, é velho ou novo? E o que seria “ser velho” ou “ser novo”? À que novo aspiramos? Nos interessa tencionar essas questões, sair da escola para o “asilo”, ensaiar “fazer escola”, iniciar a docência e o cinema em territórios outros, num encontro intergeracional embaralhado, invertendo fluxos. O cinema é nosso elo comum, o elemento sobre o qual partimos, a “matéria” que escolhemos.

A ideia não é distrair os idosos para que “esqueçam” do que estão vivendo, até porque entendemos que as velhices são muitas. O cinema, porque arte, recebe a aventura humana com intensidade e acolhe tudo como parte de nossas potências de vida, experimentações pré-simbólicas abertas a múltiplos sentidos. Queremos viver juntos uma travessia com a imagem, onde cada um possa compartilhar o que



vê, sente e cria. Nisso reside uma potência da experiência estética, como lugar de afirmação da igualdade de alunos, idosos, crianças, e o exercício de invenção (DUARTE JÚNIOR 1988; RANCIÈRE, 2011).

É a partir dessas questões que compartilharemos neste trabalho alguns resultados de um projeto<sup>2</sup> que entre 2017 e 2018 promoveu experiências de cinema junto ao público de uma ILPI na cidade de São João del-Rei/MG. Em sessões semanais, câmeras, projetores, sacolas pretas<sup>3</sup>, caixas de som e o telão adentravam a instituição para trazer filmes, conversas e atividades com o cinema que convidavam o idoso a traçar novos caminhos por aquele território.

Quando chegamos com o cinema – lugar da “indisciplina”, do imprevisível e do indefinido como o é toda arte, - sentimos que uma “desordem” física e subjetiva emergia de tal forma que se configurava como uma “parada” em desafios iniciais para a realização do trabalho com a sétima arte. Imaginamos que não era apenas o excesso de luz que era filtrado pelo plástico preto, não era só a televisão que dava lugar à projeção colorida ou preta e branca, não era só um registro cinematográfico que feito naquele espaço, não era só uma parede branca que ganhava texturas, contornos, profundidade, cores. A repetição semanal desses gestos criava um ritmo para nossa chegada e a do cinema e criava também expectativa nos moradores, instaurando um outro ritmo no ambiente físico e subjetivo.

Mas o albergue não é só um lugar material demarcado pelas paredes, janelas, poltronas, televisão e móveis que regulamentam a rotina da vida comum. Lugares são também redes de relações, lugares de encontro, adornados por dispositivos de afetos, comportamentos, subjetividades, sempre provisórios.

A ambientação necessária para que o cinema pudesse acontecer nesse lugar criava um outro lugar, inventamos um ambiente-cinema numa sala-de-estar asilar, criamos uma prática (pedagógica, de espectador, de cinema), transformando-o em outra coisa. Pensando com Deleuze (2012, p. 129), de que “o fator territorializante deve ser buscado no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta)”, suspeitamos que o cinema no albergue, enquanto experiência estética, reconfigura a cena, desloca e abre processos subjetivos ainda não codificados. Desterritorializa o cinema, os moradores, nós mesmos.

As observações e registros desenhados no diário de campo são um exercício de criação. Criamos notas, traços, ideias, sensações, imagens, relações, e recriamos aquele território e nosso território docente, compondo um território comum com os idosos e demais presentes. Ao escrever inspiramos teoria, tecemos pensamento-vida e melhor percebemos a potência disso na contribuição da produção de conhecimento coletivo. Nos inspiramos na cartografia como perspectiva metodológica, uma vez que “cartografia como prática de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, se faz presente nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós” (KASTRUP, 2014, p.73).

Nas linhas abaixo desenvolveremos três recortes de olhares sobre essa experiência: o contraste rítmico-produtivo da relação professor-criança-velho; o encontro com a velhice como experiência de estranheza e acolhimento; e a problematização do lugar da imaginação na construção do conhecimento em diferentes fases da vida.

### **Compondo e cartografando ritmos de um território: da mão que puxa à mão que retém**

O salão onde realizamos a exibição é um espaço bem iluminado aos fundos da arquitetura do prédio. O caminho até ele é um corredor extenso que passa por duas antessalas de televisão com sofás onde algumas idosas costumam ficar. Esse corredor abre ainda passagens para a ala dos homens, para diversas salas administrativas e atravessa o pátio aberto. No salão há várias mesas e cadeiras utilizadas para diferentes

atividades, como bingo, recepção de visitantes, festividades variadas.

O percurso até o salão não é fácil. Decidir ir ao cinema requer dos idosos um grande esforço físico. Quase todos necessitam de ajuda para o deslocamento, seja empurrando-os em suas cadeiras de rodas ou amparando-os a passos curtos e lentos. Ao darmos o braço para um idoso compomos com ele um ritmo muito diferente ao qual estamos acostumados, especialmente se pensamos no trabalho com crianças pequenas e nas demandas de produção e velocidade da vida escolar, campo privilegiado de atuação do pedagogo.

Chama atenção, portanto, a disponibilidade com que os idosos saem de uma posição confortável para traçar um movimento desconhecido e penoso, sem garantias do que vão presenciar. Ao propormos aos idosos realizarem um primeiro exercício de criação, por exemplo, uma senhora que caminhava muito devagar com sua bengala e sempre com auxílio de um cuidador pediu para filmar no pátio de entrada do albergue, onde queria registrar a “liberdade”.

Neste caso, o cinema como imagem que, para existir, se faz no encontro com a realidade, exigiu e “permitiu” que ela se deslocasse para fora do prédio, o que raramente pode fazê-lo na rotina institucional. Para tanto, Lourdes precisou caminhar pelo extenso corredor que sai do salão até a portaria do albergue nos colocando em uma composição rítmica fora dos padrões a que estamos acostumados. Nos tornamos íntimos de seus passos e ritmos. Quase vinte minutos de trajeto desde o salão até o pátio para filmar um minuto<sup>4</sup> de “liberdade”.



Figura 1: Lourdes caminha pelo corredor com auxílio da equipe. Fonte: Acervo da autora.

Que território é esse que percorremos? O que seu enquadramento nos permite ver? Segundo Tótor (2013) a velhice vem sendo “reinventada” pelo mercado e o consumo via atividades físicas e culturais diversas, alimentação, turismo etc. tudo direcionado aos idosos e a manutenção de uma juventude e vitalidade perdidas... Em sua análise, há territórios pelos quais o velho não é aceito em sua singularidade e modo único de expressão, especialmente quando se trata da perda da razão e da produtividade, bases da modernidade - bases também da educação.

Pensamos que nesse ritmo outro que experimentamos no albergue há uma potência de não produção, de não fazer, que se aproxima do que Masschelein e Simons (2014) apontam ao falar do *skholar*, termo grego que designava um tempo para o presente, tempo livre em resistência à produção de demandas externas ao estar junto. Originalmente, a escola (*skhole*) grega, era um lugar onde se experimentava esse tempo para a criação livre, para estudar, para aprender, para a própria experiência do presente e do encontro. Nesse sentido, em relação ao tempo, todos eram iguais dentro da escola, com a mesma oportunidade de fruição temporal e estética - na experiência de ser um aprendiz.

Bárcena (2015) nos ajuda a ampliar essa questão da produtividade temporal ao discutir o modo como marginalizamos as pessoas “descapacitadas” e “improdutivas” do ponto de vista da modernidade-

aquelas que historicamente são excluídas de participação política por serem acometidas de uma postura não racional, incapazes de cuidarem de si (crianças, loucos, autistas), e em nosso caso incluímos os idosos em situação de institucionalização. Em contrapartida, o autor ressalta que o que nós humanos compartilhamos não é nosso poder de fazer, mas nossa mútua fragilidade e dependência, nossa impotência.

Essa impotência é potente porque afirma a possibilidade de “negarmos” a produção, de não responder ao que nos é imposto pela modernidade. Trata-se de um gesto, portanto, que celebra a condição humana aberta às múltiplas possibilidades do que podemos nos tornar, ao invés de nos adaptar às subjetividades pré-fabricadas, sejam elas a de um modo único (e sempre ativo) de ser velho, de ser criança, de pensar, conhecer e aprender.

Nesse sentido, o que vivenciamos com as experiências de cinema e os idosos institucionalizados é uma experiência de fazer “escola” - no sentido grego da palavra *skholé* - dentro do asilo. Eles nos freiam a experimentar outro tempo diferente daquele que ficou do lado de fora e afirmam uma singular existência para além das demandas de vida ativa que muitas vezes a terceira idade é incitada a estar.

Assim, a experiência junto aos idosos e ao seu outro tempo, ritmo e (ir)racionalidades contrastam com as demandas da escola produtiva e da criança ativa, cenários mais familiares ao docente. Imaginamos que estes encontros possam contribuir para que retornemos à escola mais sensíveis aos blocos de subjetividade que se impõe na educação, quando o tempo é tão somente o tempo da instituição, pensado sob a lógica cronológica: tempo sucessivo, tempo que disciplina corpos e causas, que tem a capacidade de fazer do conhecimento dimensão relativa apenas da razão.

Já que o fator territorializante se expressa em estéticas de ritmo e percepções, com as experiências de cinema começamos a nos aproximar dos idosos num cultivo de contato e escuta, que pode abrir para singularidades. O idoso freia o ritmo acelerado da vida moderna, nos interrompendo a ver, ouvir, acolher o outro e a pensar sobre modos outros de vida.

### A Velhice - território de estranhezas

Por que sua pele é tão trincadinha?  
(Bartolomeu Campos de Queiroz)

Para Bárcena (2015) o contato com o “estranho” é inquietante porque nele encontramos uma forma genuína de desapropriação, de estranhamento (o fora, o não familiar). O encontro com o estranho rompe com as formas de relação instituídas, trazendo enigmas. A diferença fere, por isso a negamos, evitando a desterritorialização que pode nos provocar.

Quando pensamos o trabalho de professores em formação com os idosos almejamos essa experiência pelo desafio que ela provoca no exercício de nos tornarmos íntimos da diferença, de estar dentro dela e abrir a possibilidade da hospitalidade, porque o estranho também traz, em sua ambivalência, essa potência de hospitalidade que é a “substituição do medo frente ao estrangeiro pela alegria em seu acolhimento” como define Gallo inspirado em René Schérer (2015, p. 5). Nessa perspectiva, o outro, um *outrem*, é um “fora” que vibra e abre mundos possíveis em nós, colocando em jogo outra experiência de sentir, memorar, imaginar e pensar, que desestabiliza eixos e provoca rachaduras no eu instituído, diz Orlandi (2014).

Quando isso acontece vivemos um *encontro intensivo* onde o outro não é motivo de fuga ou medo, mas condição para o próprio *encontro* e hospitalidade. “O sentir e pensar são afetados por conexões diferenciais que se lhes impõem de fora, justamente como acontece nesse conceito de outrem como abertura de mundos possíveis” (ORLANDI, 2014, p. 7).

Pensamos que o encontro dos futuros professores com “o velho”, em meio ao discurso de modernidade, pode ser uma experiência de estranheza e hospitalidade: o arrastar dos passos, a voz baixa e rouca, que quase não sai, as falas, pensamentos e narrativas confusas, a pele enrugada, “trincadinha” como diz Bartolomeu Campos de Queiroz. O velho perturba, gera assombro e pânico, algumas vezes vontade de “eliminação”, isolamento, maus tratos, inclusive. “Ela [a velhice] é tão inconcebível que se fabrica uma cadeia de “micro-gulags” para velhos, com o único intuito de isola-los” (GUATTARI; ROLNIK, 1993, p. 43). Não queremos ver o degenerar da vida, que é um avesso da própria vida, a perda da consciência, o alcance de estados diferentes de consciência ou inconsciência que o humano pode vivenciar.

Mas rótulos normativos sobre o que é ser velho (e portanto, novos estranhamentos) podem entrar em suspensão quando os idosos apresentam uma resiliência no gesto de ir ver um filme, de querer conversar e comentar sobre o que viram, de pedir filmes para ver e rever, de fazerem questão de filmar num lugar tão distante como Lourdes, de ajudar a montar equipamentos se necessário, como fez Francisco em uma das sessões de cinema (sendo até mesmo censurado pela equipe local desacostumada a vê-lo com iniciativa e destreza em tarefas pouco habituais), demonstrando uma autonomia e capacidade de ação que contradiz discursos institucionais sobre o território existencial dos internos.

Assim, podemos pensar que as experiências de cinema inspiram uma política molecular em meio a política molar do lugar do velho excluído, dependente e frágil. Uma política molecular se insinua nos afrontamentos molares, passa por baixo ou através. São essas linhas de fuga que os idosos apresentam em suas vontades, resiliências, participação, quando oferecem ajuda, quando dão suas opiniões, num encontro de igualdade com os demais atores institucionais. Nesse movimento, os idosos não extraem suas forças do estatuto molar que os doma e petrifica, nem da organização e subjetividade que recebem, mas do devir molecular (DELEUZE, 2012).

“Não se abandona o que se é para se devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a “faz surgir” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 48). Com as experiências de cinema, imaginamos ser possível que idosos extraíam de si outras formas a se viver dentro do asilo, expressa nesses pequenos gestos desviantes que citamos, desterritorializantes, atitudes que nos causam estranhamento e também aos familiares, visitantes, equipe institucional e aos próprios idosos no “assombro” acerca do que podem, sentem e fazem.

A subjetividade reforçada pelos dispositivos institucionais não é uma verdade sobre os idosos, mas um modo de relação possível construído por cada um dos atores no cotidiano. Procuramos que o docente em formação, com as experiências de cinema, crie oportunidade para a invenção e emergência de subjetividades outras - singulares, abafadas por uma “produção em série” que insiste em definir e conformar o que os velhos são e podem fazer.

Uma outra qualidade de estranheza também acontece porque as experiências de cinema no abrigo invertem a ordem pedagógica convencional da formação de um pedagogo. Como advertimos inicialmente, esta se concentra dentro da escola e na diferença do tempo de vida, experiências de vida, de quem apresenta algo – o professor – a quem chega para viver essa experiência – o aluno. Essa diferença costuma ser marcante no que diz respeito a idade, mas ela também existe como lugar social, no caso da Educação de Jovens e Adultos (EJA), que vão em busca da entrada num universo letrado que o professor já está inserido, e o adulto, mesmo que mais velho, ainda não.

Pode se abrir uma qualidade de estranheza (e expansão), portanto, pelo docente em formação, que diz respeito ao lugar destinado ao exercício de sua profissão, assim como ao território da aprendizagem, aos modos de aprender, e reflexões sobre a construção social da subjetividade, a começar pela velhice



- com potencialidade, imaginamos, de ser expandido aos atores e dispositivos escolares, com quem estamos mais familiarizados e resistentes a reconhecer processos historicamente constitutivos.



Figura 2 e 3: Idosos no albergue em exercícios de criação cinematográfica. Figura 4: Fotografia-sentimento produzida por um idoso. Fonte: Acervo da autora

### O lugar da criação na infância e na velhice

Para Vigotski (2012, p. 41) o criar surge como uma necessidade do organismo, impulsionado por uma força inquieta, fruto da inadaptação com o meio. O rompimento de um equilíbrio que até então o homem mantinha com o ambiente gera emoções, necessidades, aspirações, desejos que “colocam em movimento o processo da imaginação”. Sob esse prisma, pensamos que os idosos da instituição vivem experiências que são por si só da ordem da invenção, já que *experienciam* uma situação de “desequilíbrio” e contradição com o meio que até então lhes era familiar, precisando se integrar e adaptar a uma nova realidade. Entender o albergue sobre esse ponto de vista nos faz ver na experiência com os idosos algumas condições para a criação.

Nos encontros que realizamos com o cinema entendemos que a atividade criadora possui uma qualidade estética que é anterior aos processos de racionalização e simbolização, ainda que estes também constituam a criação. Isso significa que antes da linguagem, que estrutura os modos de conhecer e definir a realidade, nosso acesso ao mundo é mediado pelo sensível. “O sentir é anterior ao pensar, e compreende aspectos perceptivos (internos e externos) e aspectos emocionais” (DUARTE JÚNIOR, 1988, p. 16).

Quando exibimos um filme ou convidamos os participantes a realizar um exercício cinematográfico estamos em busca dessa qualidade de experiência. Não é necessário que eles entendam o filme completamente, que o apreendam exatamente como ele é, que saibam como manipular uma câmera com destreza e domínio de funções. Uma das potências do cinema como arte é a de tentar concretizar sentimentos, emoções, sensações, numa forma-imagem que nem sempre a linguagem consegue anunciar.

Pensamos a partir de Deligny (2018), na sua relação com as crianças autistas, que nosso objetivo não é trazer o idoso de volta a “nossa linguagem”, mas aprender com eles uma nova comunicação e lugar de expressão. Almejamos compor com eles um território que nos ajude a compreender nosso pensamento antes de se fazer linguagem, já que ele, o próprio pensamento, é em sua origem e “big bang” de nascimento um sem nexos, confusão, delírio. “Todo pensamento, quando começa seu andar é sempre estúpido, comete múltiplos erros (AGAMBEM, 2011, apud BÁRCENA, 2015, p. 53).

Nesse sentido, acolhemos as fabulações decorrentes das imagens em movimento projetadas ou as percepções delirantes que emergem com os exercícios de criação, que poderiam ser consideradas irracionais ou sem sentido. Isso porque concordamos com Rancière (2009, p. 58) de que “o real precisa



ser ficcionado para ser pensado” e a realidade asilar não encerra seu sentido nos dispositivos cotidianos historicamente instituídos.

Por que na criança a imaginação é admirada e no velho é um delírio desconsiderado? Por que incentivamos a imaginação da criança e o velho procuramos “trazer para a realidade”? Observamos que no abrigo essa era uma situação recorrente. Havia uma censura ao que os idosos traziam como sendo desprezado do real e, portanto, indesejado. Com o cinema e as atividades de criação tentamos abrir espaço para as “des-razões” dos idosos e suas histórias.

Foi o que aconteceu com Erondina, que em meio aos comentários sobre o filme que acabávamos de assistir, *A música segundo Tom Jobim* de Nelson Pereira dos Santos (2001), pediu para fugir do asilo. Enquanto os comentários anteriores versavam sobre a relação afetiva que cada um havia tido com o filme algo lhe despertou em se imaginar em fuga. “Achei lindo. Me emocionei bastante. Muito obrigada por algo tão bonito”, comentou Helena, moradora do Albergue. “Adorava ouvir essas músicas. Coisa maravilhosa! Tom Jobim divulgou o Brasil”, disse Francisco, um especial conhecedor da música brasileira e também morador. “Me imaginei fugindo”, confessou Erondina, uma senhora que por suas limitações motoras estava sempre aos fundos da sala recostada numa poltrona sob a qual só podia mexer-se com ajuda.

- Fugir? Você quer fugir para onde? E como vamos fazer? , perguntamos.

- Ué?! Fugir! Sair daqui. Ir para algum lugar. Sem ninguém ver. A gente trabalha. A gente é boba? A gente não é boba. Vamos fugir!

Ao incentivar o que foi proposto por Erondina deslocamos seus “delírios” para o campo da criação e da vida ainda a pulsar, ainda a espera para ser atualizada. Pensamos com Deleuze (2005) que toda criação/construção é fabulação e ao fabular destruímos modelos de verdade e nos tornamos criadores. Nisso reside a *potência do falso*, amparada na fabulação, criando novos possíveis e novas verdades no mundo.

Que outras verdades e possibilidades acerca dos delírios e irracionalidades do “velho” podem ser criadas com o cinema? Quais velhices são criadas a partir dessas histórias que nos trazem? Que território asilar emerge com essas experiências? Acreditamos que a fala dos idosos considerada desconexa, irracional ou delirante tem com o cinema a possibilidade de ser legitimada e acolhida. Talvez um “novo” possa emergir dos “velhos” com o cinema; um novo possa emergir da velha forma de cuidar, aprender, conhecer, se relacionar.

### **Considerações para além do asilo –novos olhares sobre velhos temas**

De que modo as atividades de cinema com os idosos repercutem nos olhares docentes sobre a instituição escolar e nos modos de ser criança? O que acontece quando o docente em formação retorna à escola depois do asilo? Quais as ressonâncias dessa experiência na relação com as crianças? Como a expectativa acerca do que é a infância e de como está organizada a escola é afetada por essa experiência? Que territórios docentes podem ser tocados, movidos e desterritorializados a partir do que experimentamos?

Procuramos destacar ao longo do texto três aspectos que nos ajudam a pensar essas questões: o contraste rítmico-produtivo da relação professor-criança-velho; o encontro com a velhice como experiência de estranheza e hospitalidade; e a problematização do lugar da imaginação na construção do conhecimento em diferentes fases da vida. Observamos que cada um desses pontos tenciona modos de docência em suas dimensões epistemológica, territorial (relação e ritmo) e metodológica.

Do ponto de vista metodológico ressaltamos que o modo como conduzimos a pesquisa dialoga com uma proposta relacional, onde não adentramos o espaço para pesquisar os idosos e verificar “impactos”

do cinema na saúde, na memória e no bem-estar (ainda que acreditamos que estes ocorram). Nossa perspectiva de trabalho implica, em primeiro lugar, o encontro em uma relação afetiva com aqueles que seriam, em outra perspectiva, “objeto” e “campo” de pesquisa. Nesse sentido, realizamos uma cartografia da experiência estética com o cinema, acreditando que as ressonâncias de nosso trabalho são indissociáveis de uma certa qualidade de encontro que procuramos construir com cada um dos atores institucionais. Tal proposta configura-se numa relação com a alteridade e com o fazer pesquisa que pensadas em uma dimensão estética, nos desacomoda e nos faz sair do lugar, fazendo com que desponhamos professores transformados e transformantes (BEDIN, 2014; DUARTE JÚNIOR, 1988).

Quanto à dimensão epistemológica viemos exercitando de que não se trata de trazer o velho de volta ao mundo da racionalidade, da linguagem e coerência mnemônica, na tentativa de perpetuar um tipo de vida e conhecimento que consideramos produtivo e adaptado, mas de aprendermos com eles mais sobre nossos próprios pensamentos primordiais – contraditórios, confusos, “idiotas” - e em como resistir à demanda produtiva da sociedade contemporânea (BÁRCENA, 2015; TÓTORA, 2013). Ao notarmos uma desqualificação da imaginação podemos nos tornar mais sensíveis a repetição deste padrão nos processos constitutivos da subjetividade, cuja escola é um território fundamental, já que perpassa a relação com o conhecimento, a verdade e o real.

Por último, adentrar um território cujo ritmo contrasta com aquele comumente experienciado pela docência pode contribuir para uma postura perceptiva mais sensível aos modos como conduzimos os ritmos escolares, as demandas de produção e as equivalências entre verdade e realidade na construção do conhecimento. Com isso, vislumbramos outras estéticas para o fazer pedagógico, amparados no encontro como instante em que um outro campo intersubjetivo se cria, porque abre em nós, docentes e futuros docentes na relação com os idosos, “estranhos” fazeres, “estranhos” territórios, “estranhos” encontros, ritmos, imagens e histórias.

Ensaíamos com o cinema uma aproximação da experiência dessa etapa avançada da vida não como circunscrita a um tempo cronológico, mas como experiência de pensamento e de uma pedagogia que pode ser atualizada em todas as idades, a começar por nós, professores, futuros professores e educadores audiovisuais.

## Referências

- BÁRCENA, F. La diferencia (de los idiotas). *Revista Pro-Posições*, v. 26, n. 1 (76), p. 49-67, jan./abr. 2015.
- BEDIN, L. Cartografia: outra forma de pesquisar. *Revista Digital do Lav - Santa Maria* - vol.7,n.2,p.66-77-mai/ago. 2014.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol. 4. 2. ed. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELIGNY, F. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- FRESQUET, A. *Cinema e Educação: reflexões e experiência com estudantes de educação básica dentro e “fora” da escola*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.
- GALLO, S. *René Schérer e a Filosofia da Educação: Aproximações*. Anais da 37ª Reunião Nacional da ANPED. Florianópolis. 2015. Disponível em <http://www.anped.org.br/sites/default/files/trabalho-gt17-3575.pdf>. Acesso em 07 ago. 2018.
- GUATTARI, F., ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

KASTRUP, V. *Pistas do método da cartografia- a experiência da pesquisa e o plano comum*. Volume 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MASSCHELEIN, J ;SIMONS, M. *Em defesa da escola: uma questão pública*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ORLANDI, L. *Um gosto pelos encontros*. 2014. Disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi/> Acesso em 19 ago. 2018.

RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, org. :Editora 34, 2009.  
\_\_\_\_\_. *O Mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2011.

TÓTORA, S. Genealogia da velhice. *Ecopolítica*, [S.l.], n. 6: mai-ago, 2013. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/16754>. Acesso em 07 ago. 2018.

VIGOTSKI, L. *Imaginación y creación en la edad infantil*. Lanús Oeste: Nuestra América, 2012.

ZOURABICHVILI, f. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

## Notas

1. Fernanda Omelczuk, Universidade Federal de São João del-Rei, fernandaow@ufsj.edu.br
2. Tratou-se do projeto de iniciação científica: “Experiências sensíveis com a sétima arte, outros cinemas, outros territórios: outras formas de formar?” (Edital PROPE/ UFSJ).
3. Usamos sacolas pretas para escurecer a sala onde exibimos filmes e fazemos atividades cinematográficas.
4. Tratava-se do dispositivo Minutos Lumière, exercício iniciático de criação cinematográfica realizado em diferentes projetos de cinema-educação no Brasil. Mais informações em: cinead.org e [http://www.inventarcomadiferenca.org/wp-content/uploads/2017/05/Cadernos\\_do\\_Inventar\\_com\\_Diferenca.pdf](http://www.inventarcomadiferenca.org/wp-content/uploads/2017/05/Cadernos_do_Inventar_com_Diferenca.pdf)

# O Processo de Definição da Agenda (agenda-setting) nas Políticas Públicas para o Audiovisual no Brasil

Giovanni Francischelli<sup>1</sup>

**Resumo** Artigo analisa o processo de definição da agenda na política pública para audiovisual no Brasil, recusando as noções de fragmentação e descontinuidade e mostrando como a articulação entre um grupo de cineastas organizados e o Estado foi pautando a definição das políticas ao longo dos anos. O marco teórico que orienta a análise é o do “equilíbrio pontuado” que mostra como esse monopólio se forma e tende a se manter estável, e que também explica repentinos períodos de mudança radical.

**Abstract** A critical review of the agenda setting theories in brazilian public policy for cinema and TV, rejecting notions of fragmentation and discontinuity and showing how an organized coalition of filmmakers and producers lead the definitions and implementation of State policies over the years. The theoretical framework that guides the analysis is the "punctuated equilibrium" that shows how a monopoly emerge and tends to remain stable, and which also explains sudden periods of radical change.

## Introdução

Na área da cultura em geral, e especificamente no campo do audiovisual, temos voltado atenção crescente para as políticas públicas. Conforme a comunicação foi se tornando uma das principais atividades econômicas do mundo globalizado, e a produção e consumo de obras audiovisuais assumiram um papel central nessa dinâmica, tornou-se urgente que os estados nacionais assumissem um papel de liderança na formatação de políticas que pudessem proteger os agentes locais e regular uma dinâmica interna de produção, distribuição, consumo e controle de receitas geradas nesse mercado.

No caso brasileiro, são muitas as análises que abordam essa relação entre as demandas de agentes de mercado audiovisual (cineastas, produtores, programadores, distribuidores desses conteúdos) e o papel que o Estado teve para conduzir os rumos dessa indústria e atuar como principal responsável pela promoção do desenvolvimento.

A maior parte desses estudos critica uma lógica de fragmentação das políticas públicas, apontada como o principal motivo para que cinema nunca pudesse de fato se industrializar no país. A descontinuidade dos programas, a fragilidade das instituições, a falta de articulação entre os diferentes órgãos e políticas do governo, seriam os responsáveis por fazer com que a indústria audiovisual brasileira permanecesse sempre dependente de recursos públicos e não atingisse uma autonomia própria, representada na ideia recorrente de uma indústria “autossustentável”. Conforme aponta Arthur Autran:

“Historiadores e cineastas apresentam essa concepção de descontinuidade da história do cinema brasileiro em decorrência da dificuldade em se manter a produção de longas-metragens em níveis quantitativos expressivos e da recorrente falta de acesso do produto ao mercado. Significativo desse quadro geral é o fato de que o cinema brasileiro nunca conseguiu se industrializar efetivamente” (AUTRAN, 2010, p. 16).

Entretanto, Autran também aponta que embora a indústria cinematográfica brasileira nunca tenha conseguido se tornar efetivamente “autossustentável” “o pensamento sobre como ela deveria ser apresenta uma notável continuidade histórica. Há um acúmulo de experiências e uma evolução contínua de mecanismos de políticas e marcos regulatórios.

A produção de obras para cinema sempre foi moldada com base no financiamento público como

forma de manter a frequência da produção, e reserva de espaços de exibição via “cota de tela” foi adotada como forma de enfrentar a dominação das produções estrangeiras nos canais de difusão.

Isso ocorre porque são as reivindicações de um grupo influente de cineastas, produtores, distribuidores e programadores que vão dando forma ao modelo de industrialização do setor, e a formatação de políticas públicas vão surgindo para atender o modelo por eles almejado.

### **As teorias sobre o processo de definição da agenda (agenda-setting)**

Mas como determinados interesses corporativos entram realmente nos atos de um corpo estatal? Nos estudos de políticas públicas, esse fenômeno é chamado de “definição de agenda” ou agenda-setting.

É a análise desse passo crucial: a passagem de um problema inscrito numa agenda informal, restrita a um grupo de interesse específico, até sua inclusão numa agenda política formal, ou institucional. O modelo mais influente para conceitualizar esse processo de definição da agenda é o de Fluxos Múltiplos, de John W. Kingdon. Nesse modelo, três fluxos decisórios seguem seu curso de forma mais ou menos independente: a legitimidade dos problemas, o consenso, em torno de uma solução possível e a vontade política. Quando esses fluxos convergem, é que uma determinada pauta específica entra nos atos de um corpo estatal.

Na perspectiva dos estudos sobre a definição de agenda, as políticas e os problemas que elas procuram resolver não são “científicos” num sentido positivista do termo. Não podem ser considerados apenas uma seleção racional em termos de relevância de um problema para a sociedade. As soluções escolhidas pelo governo, dependem de uma articulação que conduza a adoção de uma solução particular, o que envolve essas trocas argumentativas, mas também questões emocionais, culturais e afetivas porque ao final política é feita por pessoas físicas.

Existe, portanto, um “hábitus” (Bourdieu, 2010), um programa de comportamento inconsciente, gerador e organizador das práticas, que faz com que as políticas sejam fortemente influenciadas pela estrutura vigente e que haja pouco espaço para mudança sem ações que visem direções contrárias. Por isso agentes de dentro e fora do governo estão o tempo todo buscando influenciar a formação da agenda. Da mesma forma que esses grupos concorrem para pautar determinados temas, outros grupos podem atuar para bloquear a entrada de temas que se oponham aos seus interesses, por meio de pressões sociais e normas culturais.

Na essência, portanto a definição das políticas públicas se dá numa espécie de jogo onde os oponentes possuem uma configuração de força muito desequilibrada. A análise crítica procura identificar as demandas, hegemônicas e reprimidas, dos diferentes grupos na formação das políticas, o que leva à identificação de um modelo ideal de agenda, porém ideal para os atores envolvidos. A questão fundamental para compreender esse processo é avaliar em que medida ele é implementado de forma hierárquica ou se mantém aberto a participação popular.

Dois enfoques se contrapõem nesse aspecto: Enquanto algumas teorias se baseiam no uso de critérios de mercado na implementação de políticas públicas a partir da decisão de um governo central (“top-down”); outras enfatizam o papel cada vez mais relevante que agentes não estatais e grupos de interesse adquirem nas atuais democracias industrializadas, onde existe um complexo sistema político e administrativo para formular e implementar políticas (“bottom-up”).

### **As teorias elitistas**

A posição elitista (“top down”) alega que elites políticas e econômicas e grupos de interesses



poderosos dominam o processo de definição de agendas, assim como o sistema político de forma geral.

De fato mesmo em democracias consolidadas alguns grupos possuem mais poder que outros, de forma que eles possuem melhores condições de influenciar os debates políticos. Mesmo que o dinheiro não esteja envolvido, as elites políticas e econômicas tendem a movimentar-se nos mesmos círculos sociais, e muitas vezes vêm de origens comuns mantendo restrito um circuito de influência e controle.

Há ainda momentos em que grupos de interesse têm acesso direto às agências do governo e usam esse acesso para incluir determinados tópicos na agenda, mesmo sem que o problema tenha passado por um amplo debate público.

Esse tipo de influência se vê claramente nas relações atuais entre cineastas e a agência reguladora do setor audiovisual, Ancine. Há uma certa tradição de influência de clientelismo da diretoria da agência com agentes do mercado, na forma da mais pura cordialidade brasileira – quando acordos informais com base nas relações afetivas e pessoais se sobrepõem aos acordos formais. A diretoria da agência concentra decisões que não são tomadas por setores técnicos e impessoais, o que faz com que diretores se tornem atravessadores das demandas de fomento das empresas.

Outra evidência é que regulamentos e programas de investimento são administrados e aprovados por um comitê gestor. Como cabe a este comitê definir as diretrizes para aplicação dos recursos e os critérios de seleção dos projetos, há uma forte tendência a atender demandas de grupos que exercem poder de influência nos membros do comitê e aumentar a margem de investimento em linhas que favoreçam seus interesses, o que também resulta na criação de barreiras de entrada para novos agentes.

Tal fenômeno ficou bastante evidente a partir da chegada de Sérgio Sá Leitão no Ministério da Cultura. Com boa articulação entre as maiores produtoras, distribuidoras e programadoras, ele ampliou as linhas de financiamento automático para obras de grande apelo e viabilidade comercial, alterando significativamente os programas de investimento que estavam sendo gestados anteriormente, quando havia critérios de análise de projetos na maioria das linhas.

### **As teorias pluralistas**

A relação na qual atores sociais forçam o governo a colocar na agenda uma determinada pauta é apenas uma das variantes possíveis da definição da agenda. Frequentemente o governo é obrigado a fazer escolhas não podendo ignorar a opinião pública sob o risco de perder legitimidade e assim tem que dar prioridade a determinados assuntos.

A posição pluralista ou mais igualitária é que os sistemas democráticos tendem a estar abertos a uma variedade de influências, de modo que há oportunidades para todos influenciarem as agendas. Nessa visão, o domínio do estado se legitima num conflito agônico onde vários interesses disputam influência, sem que haja necessariamente vencedores e perdedores. Nesta perspectiva, a seleção de problemas resulta da mobilização social e negociação com os poderes executivo e legislativo.

Essa teoria rompe com as teorias elitistas e se apresenta como um dos métodos mais sofisticados de análise do papel de atores não estatais na ação pública. Esse Modelo se relaciona com o Modelo de Coalizão de Defesa – coalizões de pessoas que se juntam com base no compartilhamento de uma série de crenças e pontos de vista sobre um problema particular e se engajam num processo aprendizado procurando as maneiras de influenciar o debate político e avançando cada objetivo por vez.

Tome-se como exemplo o atual debate em torno da questão de gênero e raça que ganhou força na esfera pública, o que fez com que a própria Ancine publicasse estudos sobre a diversidade de gênero e raça nos lançamentos cinematográficos brasileiros em 2016 e nas obras brasileiras veiculadas na TV

Paga em 2017 comprovando uma desigualdade que já se sabia marcante. Em 2018, a agência procurou incluir critérios étnico raciais em algumas linhas de financiamento para produção de filmes - questão necessária, mas pelo visto somente reativa às pressões.

Fazer com que as pautas entrem na agenda, entretanto não depende apenas dessa pressão dos agentes interessados. Nesse campo de disputa de poderes desiguais, muitas vezes, a falta de interesse do poder público ou a pressão de grupos dominantes que querem a manutenção das coisas como estão, evita que certos temas entrem no debate.

Isso explica porque embora nos últimos anos tenha se avançado na legislação a respeito do cinema e da televisão a cabo no Brasil, pouco progressos foram feitos no sentido de uma maior democratização da TV aberta, graças ao enorme lobby da emissora no Congresso Nacional, que refutam qualquer tentativa de regulação com argumentos de que esta traria censura e controle estatal.

E embora seja uma pauta em discussão desde 2012, a regulação do Video On Demand permanece em um litígio pela falta de consenso no Conselho Superior de Cinema, sem qualquer avanço em relação a uma regulamentação prática. Fato que parece estar mudando agora na medida que surge um consenso entre entidades ligadas as telecomunicações, a radiodifusão e a TV Paga, mas ainda sem respaldo dos profissionais ligado à produção e distribuição independentes.

### **Os Monopólios Políticos e o Modelo do Equilíbrio Pontuado**

É preciso reconhecer que as políticas públicas vão passando por alterações aos poucos conforme novos interesses vão surgindo e pautando a sociedade, porém essa mudança é lenta e difícil de conseguir. Frank R. Baumgartner e Bryan D. Jones, dois autores norte americanos influentes nas análises de ciência política, propõem em 1993 o “Modelo do Equilíbrio Pontuado” para analisar longos períodos de estabilidade nas políticas públicas, alternados com ocasionais períodos de mudança repentina. Eles introduzem a noção de monopólio político como o monopólio dos arranjos institucionais que reforçam determinada posição política.

No caso do audiovisual brasileiro existe um processo histórico contínuo de formação desse monopólio formado por aqueles que já tinham acesso mais garantido ao campo audiovisual, incluindo acesso aos meios de produção cinematográficos e equipamentos caros. Essa elite também teve acesso direto à elaboração de mecanismos de fomento e proteção ao setor, mantendo firme o entendimento que o Estado é responsável por atender suas demandas.

Essas ideias já estavam sendo sistematizadas na classe cinematográfica desde os anos 20, com as primeiras manifestações em favor de uma legislação protecionista que pudesse proteger o produto nacional da dominação estrangeira. A Cota de tela é implantada pela primeira vez em 1939 e ampliada progressivamente até 1980. Em 1950, ocorrem os primeiros congressos realizados por cineastas: oportunidades para que a classe pudesse criar um consenso em torno da importância do estado na regulação da atividade.

Mesmo durante a ditadura civil militar o Estado apoiou as exigências básicas dos cineastas para a sustentação da indústria cinematográfica e manteve caminhos abertos para financiar uma produção por vezes tão contestatória sobre o próprio regime. Isso porque a defesa do mercado nacional atendia aos interesses de modernização-autoritária do governo militar. Alinhados em defesa de um cinema nacional e popular, produtores e diretores com prestígio e representatividade, articularam-se e mantiveram vínculos políticos, ocupando uma posição de liderança no desenvolvimento das políticas para o cinema no Brasil mesmo no auge da ditadura.

Datam dessa fase os primeiros programas de fomento à produção de longas, mantido com impostos sobre empresas distribuidoras estrangeiras. Os primeiros financiamentos, concebidos à moda de empréstimo bancário. Primeiras operações de coprodução da empresa estatal por meio da aquisição de parte do direito patrimonial de obras. Ampliação progressiva da cota de tela. Um sistema de pontuação de acordo com a experiência de produtoras e diretores. Todos instrumentos e mecanismos muito parecido com os que hoje são praticados.

O modelo de Bauganter e Jones permite explicar essa tendência à estabilidade afinal as mudanças são bem mais difíceis de acontecer. Para esses autores as mudanças acontecem quando esse monopólio começa a ser questionado e novos atores começam a se mobilizar. Quando um grupo poderoso perde o controle da agenda, os grupos menos fortes conseguem entrar no debate político e chamar atenção para seus interesses se encontrarem uma arena favorável para mobilizar a opinião pública.

É o que acontece no campo cinematográfico brasileiro a partir dos anos 90 no Brasil. A política da “terra arrasada” do governo Collor, com dissolução das antigas instituições e mecanismos, faz surgir um estado de anomia, abrindo janelas de oportunidades para que outros grupos consigam chamar a atenção para suas pautas, o que não seria possível diante do antigo monopólio político.

É por isso que após os anos de crise que se sucederam ao fim da Embrafilme, ocorre uma abertura do campo cinematográfico para o campo do audiovisual (incluindo o vídeo e a televisão), e ocorre inclusive uma diversificação de realizadores, com um crescimento inédito no número de filmes dirigidos por mulheres e de diretores de fora do sudeste do Brasil. A classe de cineastas se alargava, se diversificava e ganhava força para pressionar o estado por uma política mais abrangente.

Mudanças nos indicadores mostravam que a produção de filmes nacionais para cinema chegava aos seus piores índices históricos, reforçando, por meio de um feedback-negativo a posição que já era uma pauta consolidada dos cineastas: o fortalecimento dessa indústria dependeria do amparo institucional do estado. Já em 1991 a “cota de tela” é reestabelecida. Em 1993, depois da derrubada do governo Collor, surge a primeira norma específica para fomento o audiovisual: a Lei do Audiovisual.

Além disso, começa a ficar claro que pensar o cinema como mercado, envolvia pesar numa indústria audiovisual, articulando os diferentes elos da cadeia. Com essas motivações os agentes do setor voltam a se mobilizar em torno de um consenso para influenciar a agenda política. Marco importante nesse processo é o III Congresso Brasileiro de Cinema, realizado quase 50 anos depois dos primeiros congressos dos cineastas. Agora, além dos cineastas e produtores, também estão envolvidos exibidores, distribuidores e representantes de TVs públicas e privadas. Alargava-se a base de agentes interessados, ampliando o escopo do cinema para a televisão e legitimando ainda mais o encontro que formaria o consenso para a reconstrução da política pública do setor.

O governo passa a atender as principais demandas da classe organizada já no final do governo Fernando Henrique Cardoso, que publicou medida provisória que criou a Agência Nacional do Cinema (Ancine). Surgem novos mecanismos de fomento que deram início a uma aproximação entre produção independente e televisão, e uma nova entidade pública: o Conselho Superior do Cinema (CSC). O CSC, formado por representantes de setores da indústria audiovisual nacional e do governo, passa a ser o responsável pela formulação das políticas públicas para o setor. Ou seja, o poder público volta a atender de forma institucional as demandas de agentes estabelecidos do mercado, a quem cabem pautar as ações de prospecção para o desenvolvimento setorial.

As novas diretrizes gerais para o setor vieram nos governos Lula e Dilma, que dialogavam mais abertamente com demandas sociais de diversas categorias, dentre as quais um movimento por maior

democratização das comunicações. Foi nesse momento que se redesenharam os pilares de uma política nacional de fomento ao audiovisual com a instituição do Fundo Setorial do Audiovisual em 2006 e da Lei da TV Paga em 2012, atualmente os principais mecanismos de fomento e proteção da atividade e que tiveram imensa relevância na reestruturação de uma indústria audiovisual mais aberta, apesar de evidentes gargalos e falhas de implementação.

Embora se procure forjar uma imagem de estabilidade e previsibilidade, como se com a exceção de alguns ajustes pontuais as políticas públicas fossem ficar no estágio em que estão, esse conjunto de programas não são absolutos. Estão o tempo todo sujeitos a pressões internas e externas de grupos interessados e precisam ser socialmente legitimados, passando por alterações conforme novos interesses vão surgindo e encontram arenas favoráveis para a transformação. E nem sempre as mudanças são para uma direção progressiva, muitas vezes a pressão de grupos de ação para mudança pode ocorrer para um movimento mais conservador, ameaça que se torna real nos mais diversos campos das políticas públicas brasileiras, com o resultado recente da eleição presidencial de 2018.

## Conclusão

Existe uma estrutura bastante complexa e variável no campo do audiovisual: de um lado ela é formada por artesãos, artistas independentes, micro e pequenas empresas, e no outro extremo os maiores conglomerados do mundo que atuam de forma oligopolista. Apesar de serem concebidos a partir de interesses dominantes (das majors), os instrumentos arbitrários de políticas são dados como se fossem os mais adequados. É isso que Bourdieu chama de violência simbólica: os detentores desse monopólio procuram defender seus interesses particulares como se fossem o interesse de toda comunidade, utilizando-se assim de uma violência simbólica - um poder que se encontra oculto, dissimulado, que visaria garantir a dominação.

O favorecimento de demandas de grupos influentes numa indústria dominada por majors, sejam eles produtoras, distribuidoras ou programadoras, faz com que a união do meio cinematográfico necessária para legitimar as políticas públicas ao poucos vá se dissolvendo. Um exemplo dessa cisão foi expresso na discussão do anteprojeto da Ancine – a Ancinav - ao longo de 2004, cujas propostas representavam um incremento considerável na intervenção do Estado no setor audiovisual, incluindo-se aí o filão da televisão aberta e que acabou derrotado.

A divisão ocorre porque as políticas de financiamento tendem a se concentrar muito fortemente em uma pequena parte da corporação, enquanto um imenso número de realizadores tem acesso limitado aos recursos para a produção e permanece com poucas condições de fazer com que seus filmes sejam distribuídos e exibidos. O Estado parece agir como fomentador, mas não apoia as condições básicas para aumentar a diversidade das produções. O paradigma continua sendo de que o estado precisa intervir na economia do cinema como forma de desenvolver um mercado, mas ele precisaria permitir que outros princípios além do mercado fossem determinantes para as políticas públicas, tais como a regionalização, e maior diversidade de produções, o que não ocorre.

Há um sério risco quando uma pequena parcela elitista do campo se colocar como representante de toda a classe, privatizando recursos para si, e barrando a participação de uma grande parcela de interessados. No caso de um campo de produção simbólica, como o audiovisual, o risco se amplifica com a formação de um monopólio não apenas econômico, mas narrativo, resultando em um tipo de dominação social que subordina toda atividade criativa ao critério estritamente econômico.

Ao final, é de se questionar quem é o principal beneficiário das políticas para cinema e audiovisual:

não é a sociedade em geral, mas os agentes de mercado e não todos, mas aqueles com maior poder e com uma tradição de hegemonia e influência. As políticas para o setor ainda tratam menos de “garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”, conforme preceito constitucional, do que formar produtos e consumidores numa lógica de mercado aparentemente desatualizada.

## Referências

- ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares de. “Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003)”. Dissertação Mestrado. PPGIS - UFSCAR, São Carlos. 2010.
- AMANCIO, Tunico et al. *Pacto cinema e Estado: os anos EMBRAFILME*. Alceu (PUCRJ), v. 8, p. 173-183, 2007
- A NETO, A. A. F.; FERNANDES, M. R. A Ancinav e os conflitos no meio cinematográfico. *REVISTA CONTRACAMPO*, v. 36, p. 07-22, 2017.
- Araral Eduardo, Scott Frizen, Michael Howlett, M. Ramesh, Xun Wu (Ed.) (2013), *Routledge Handbook of Public Policy*. London, New York: Routledge
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CESARIO, Lia B.; AMANCIO, Tunico. NOTAS SOBRE A EMERGÊNCIA DE UM NOVO CENÁRIO AUDIOVISUAL NO BRASIL NOS ANOS 2000. *Contracampo* (UFF), v. 21, p. 113-130, 2010.
- F. Fischer, G. Miller, M. Sidney (Ed.), *Handbook of Public Policy Analysis: Theory, Politics, and Methods*. Boca Raton: Taylor & Francis
- IKEDA, Marcelo Gil. *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa*. Dissertação (Mestrado) - IACS, Programa de pós-graduação em comunicação/UFF, Niterói, 2011.
- MARSON, Melina Izar. “Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine”. São Paulo: Escrituras, 2012.
- SA NETO, A. A. F.. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje*. In: MELEIRO, Alessandra. (Org.). *Cinema e Mercado*. 1ed. São Paulo: Escrituras, 2010, v. 01, p. 15-35.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

## Notas

1. Giovanni Francischelli, mestrando no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), [giovanni@doctela.com.br](mailto:giovanni@doctela.com.br)



## Direção de arte e gambiarra no atual cinema brasileiro: Alegoria, resistência e poesia

*Iomana Rocha<sup>1</sup>*

**Resumo** Diante da produção recente do cinema nacional, observo, por meio da análise da direção de arte (cenários, objetos, figurinos, cores, materiais, etc.), como se dá a utilização inventiva e poética de elementos visuais artesanais. Relaciono a esta construção visual o conceito de Gambiarra, que associa-se diretamente a ideia de se reinventar para sobreviver. Para apresentar essa utilização simbólica e conceitual da gambiarra de forma mais detalhada, trago aqui os filmes mais recentes de Adirley Queiroz (*Era uma vez Brasília*, 2017) e Tavinho Teixeira (*Sol Alegria*, 2018). Estes dois diretores vem trabalhando com estéticas que refletem, cada um a seu modo, elementos visuais proveniente da gambiarra e inventividade, explorando, por meio desses artifícios, um potencial político e crítico.

**Abstract** In front of the recent production of the national cinema, through the analysis of the direction of art (scenarios, objects, costumes, colors, materials, etc.), as is the inventive and poetic use of artisanal visual elements. I relate to this visual construction the concept of "Gambiarra", which associates directly with the idea of reinventing itself in order to survive. To present this symbolic and conceptual use of gambiarra in more detail, I bring here the most recent films by Adirley Queiroz (*Once upon a time Brasília*, 2017) and Tavinho Teixeira (*Sol Alegria*, 2018). These two directors have been working on aesthetics that reflect, each in its own way, visual elements derived from gambiarra and inventiveness, exploring, through these devices, a political and critical potential.

### Introdução

Esta pesquisa se configura como um recorte do que tenho observado nos últimos anos: a direção de arte no cinema contemporâneo brasileiro. Devo enfatizar que meu foco são os filmes mais inventivos e menos comerciais.

Nesta pesquisa geral, observo algumas correntes seguidas pela direção de arte, ou pelo que poderíamos chamar de construção imagética do universo do filme contemporâneo brasileiro, são elas: a estética naturalista; a utilização dramática das paisagens; e a utilização da estética da gambiarra - uma estética pautada na artesanização.

Neste artigo, irei enfatizar e desdobrar as observações sobre a estética da gambiarra na direção de arte, e para isso, vou exemplificar com filmes de dois dos diretores que se utilizam recorrentemente dessa estética em seus filmes, seja escolhendo a gambiarra como posicionamento político, seja utilizando a gambiarra para evidenciar a estética do artifício: Adirley Queiroz e Tavinho Teixeira.

Antes de tudo, se faz importante apresentar em que consiste a direção de arte em cinema. Trata-se da concepção estética visual de um filme que acarreta na construção de uma atmosfera a ser vivenciada pelo espectador. Envolve desde paleta de cores, materiais, texturas, cenários, objetos, figurinos, maquiagem. Um pensamento conceitual e plástico que visa colaborar com a narrativa do filme, levando o espectador para que mergulhe no universo fílmico. A direção de arte, por meio de seu projeto visual, busca passar informações sobre os espaços, os personagens que os habitam e as relações mantidas entre eles.

Tradicionalmente, é comum a direção de arte trabalhar com o conceito de mimese, ou seja, ela busca fazer um espelhamento do mundo real, com o intuito de deixar crível pelo espectador os universos

representados. Muitas vezes buscando pela credibilidade sensível daquele espaço frente aos desejos do diretor da obra. Por vezes, mesmo quando estamos diante de universos ficcionais extremos, como nos filmes de fantasia e ficção científica, as representações desses mundos fantásticos ou distópicos se dão por meio de construções visuais que pareçam “reais”.

Todavia, em vários momentos da história do cinema podemos ver filmes que propõem uma quebra nesta construção clássica tradicional, e investe em universos que são claramente “artificiais”. Esse artifício se dá, na maioria das vezes, associado a discursos críticos, baixo orçamento e muita criatividade. Não por acaso, esta estética vem sendo recorrentemente utilizada no cinema brasileiro.

### **O cinema brasileiro contemporâneo**

Apesar da heterogeneidade da produção contemporânea do cinema brasileiro, existe uma parcela desses filmes que se destaca no cenário nacional e internacional. Tratam-se de filmes produzidos por jovens diretores, marcados por certa inventividade, desprendidos de normas ou regras comumente impostas ao fazer cinematográfico, legitimados por uma curadoria interessada na inovação formal e em posturas de criação e produção menos convencionais.

Uma tendência cinematográfica cujo *modus operandi* e a própria linguagem se reconfiguram e, de certo modo, se reinventam. Uma forma mais flexível de pensar e fazer cinema, despreocupada com os por vezes inócuos rigores de qualidade típicos do cinema *mainstream*, valorizando a potencialidade poética e discursiva das imagens.

Alguns termos vêm sendo associados a esta produção contemporânea brasileira, como “novíssimo cinema brasileiro” e “cinema de garagem”. Este primeiro termo (cunhado por uma parcela da crítica especializada) e o que ele representa esteticamente tem sido constantemente discutido, criticado e apontado como genérico, por tratar os filmes de forma homogênea, sem observar suas características específicas.

A também contraditória nomenclatura “cinema de garagem”, cunhada por Marcelo Ikeda e Delane Lima em livro homônimo lançado em 2010, refere-se a uma nomenclatura escorregadia, tendo recebido algumas críticas, ou sendo por vezes incompreendida, muito pelo fato de tentar agrupar filmes com estéticas, linguagens ou discursos muito divergentes.

Todavia, segundo Lima (2012), o objetivo maior da observação desta produção do “cinema de garagem” seria trazer para estes filmes um olhar atento, e observar o contexto que os fez surgir. Ainda segundo Lima (2012), este termo na verdade apontaria os rumos de um certo cinema, resultado de um contexto “geracional” marcado pelo advento da tecnologia digital, pelo cineclubismo de internet, pela criação de redes ligando artistas em diversos pontos do país.

“Cinema de garagem” não aponta apenas para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades estéticas vistas antes como “amadorísticas”. Fala também de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. Uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual.

Independente da nomenclatura utilizada, esses filmes transparecem algo que extrapola os filmes em si, envolvendo o entorno, os processos de produção, os afetos, os fatores estéticos e políticos. Trata-se de fazer filmes que valorizam a experimentação dos processos. E trata-se de um fenômeno descentralizado, que ocorre em diversos estados do Brasil.

Ao se tratar sobre este cinema contemporâneo brasileiro, a questão tecnológica é bastante enfatizada por aqueles que discutem o tema, pois a partir da facilidade do digital toda uma conjuntura de produção cinematográfica se reestruturou.

Numa tentativa de dar um norte a este contexto cinematográfico atual Delani Lima (2012) coloca algumas características que estariam presentes nessa produção. Segundo ele, estes conceitos seriam: a dramaturgia mínima, a necessidade de urgência nas idéias dos filmes, os afetos, o hibridismo - tanto de gênero como de estética - e um minimalismo. “Trata-se de filmes potentes e livres, que ecoam e reverberam” resume Ikeda (2012).

Observa-se também que, nestes filmes, as imagens não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processos que impulsionam e estimulam diferentes formas de representação das imagens, questionando a posição do diretor como produtor exclusivo de sentido.

Observa-se assim certo descentramento do sujeito criador da obra cinematográfica. Segundo Mattos, isso está bem presente nesse contexto cinematográfico contemporâneo brasileiro:

O conceito de cinema de autor caiu em desgraça em certa parcela de cineastas e críticos jovens. A idéia é devolver à obra (como se ela existisse “em si”) uma primazia que teria sido usurpada pela figura do autor individual. Não há sinais de humildade nessa atitude, mas talvez um misto de atitude blasé, uma certa utopia essencialista e um bocado de gregarismo também. (MATTOS, 2011)

No que diz respeito à forma de produção cinematográfica, existe uma tendência na qual artistas/diretores se agrupam em coletivos, em parte por partilharem de referências estéticas e ideológicas semelhantes, mas também por ver a possibilidade de ter independência e autonomia em suas criações, realizadas de forma colaborativa e experimental.

O *modus operandi* desses coletivos mostra-se como resistência às formas mais burocráticas e hierarquizadas de produção. Busca-se assim uma quebra com regras e estruturas hierarquizadas advindas do cinema industrial, marcada comumente por uma produção rígida, com roteiros inflexíveis, equipe hierarquizada, autonomia criativa exclusiva do diretor.

Assim, parte dessa produção contemporânea brasileira se configura como uma resistência através da criação de novas alternativas de produção, mais horizontalizadas, nas quais os participantes da equipe do filme possam interferir criativamente, não apenas em seus departamentos, mas no processo criativo do filme em si.

Uma mescla de filme-ensaio, filme-de-arquivo, “filme colaborativo”, ensaio visual, filme-diário, filme-carta. Um pouco de ficção e documentário. Um videoclipe. De um lado, documento; de outro, delírio. Um mapa; uma aposta; um gesto. Um filme-de-garagem A começar pelo fato de que os filmes respondem a um desejo mais de expressão que de reconhecimento. Em alguns casos, o propósito de viver “no” cinema supera o de viver “do” cinema, refletindo uma linha de continuidade entre o profissional e o vivencial. (MATTOS, 2012b, p. 95)

Tal produção se dá de forma mais fluida, buscando-se algo como uma ‘artesanalização’ do fazer cinematográfico, uma maior permissibilidade da ‘errância’ e da naturalidade das imagens. Com isso, observa-se uma maior flexibilidade quanto aos períodos de gravação, os prazos, as metas. Bem como uma maior recorrência do set de ‘guerrilha’, muito presente nas produções brasileiras do cinema novo e cinema marginal.

Este estilo de produção tem suas marcas no resultado final dos filmes, colaborando com a construção de elementos estéticos inerentes a estas experiências contemporâneas do cinema brasileiro. Existe certa afetividade e emoção que vem desde a etapa de produção, ficando marcado na obra, e passando para o espectador:

O olhar pretensiosamente impreciso é direcionado pela emoção, pela tensão afetiva, pela coreografia realizada pelo autor e pelo acontecimento fílmico. Captar com vivência, com a incorporação da câmera como extensão do próprio corpo. O autor presente e imagens com a potencialidade dessa presença. (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22)

Trata-se de uma contra resposta ao cinema *mainstream* e às imagens artificializadas e artificializantes dos meios de massa, que se dá por meio da valorização da sensorialidade, da participação do espectador, da carga conceitual e da potencialidade das imagens em movimento. Trata-se de “criar imagens que buscam afetar, experimentar linguagens coerentes com o conceito, alterar a percepção do olhar e exigir o envolvimento do espectador” (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22).

### A Gambiarra

O termo ‘gambiarra’ é comumente usado para definir qualquer procedimento necessário para a constituição de um artefato ou objeto utilitário improvisado. Neste sentido, o termo gambiarra pode ser entendido como uma forma alternativa de design. A questão da gambiarra envolve temas como o desenho de artefatos, o resgate da função social do design, a problemática do lixo, o contexto das idiossincrasias e das necessidades específicas, bem como a identidade da cultura material brasileira.

A prática da gambiarra envolve sempre uma intervenção alternativa, o que também poderia ser definido como uma reapropriação material: uma maneira de usar ou constituir artefatos, através de uma atitude de diferenciação, improvisação, adaptação, ajuste, transformação ou adequação necessária sobre um recurso material disponível, muitas vezes com o objetivo de solucionar uma necessidade específica. Podemos compreender tal atitude como um raciocínio projetivo imediato, determinado pela circunstância momentânea; ou ainda, como uma espécie de design espontâneo.

Informalmente é comum associar o termo gambiarra `a ideias como ‘adaptação’, ‘improvisação’ ou ‘remendo’. Da mesma forma, acepções depreciativas costumam ser atribuídas a alguns destes tipos de procedimentos, em muitos casos com total fundamento, associando gambiarra à qualidade de precário, malandro ou tosco.

O termo gambiarra também têm sido remetido à idéia do ‘jeitinho brasileiro’, numa visão que busca enfatizar uma propensão ao espírito criativo, à capacidade inventiva e inovadora, à inteligência e dinâmica da cultura popular; levando em consideração a conjuntura de adversidades às quais muitos estão expostos.

A grosso modo, o ‘jeitinho’ é sempre uma solução criativa para alguma emergência, seja sob a forma de burlar alguma regra preestabelecida, seja sob a forma de esperteza ou habilidade. Para resolver é necessário uma maneira especial, isto é, eficiente e rápida para tratar do “problema”. Não serve qualquer estratégia. A que for adotada tem que produzir os resultados desejados a curtíssimo prazo, não importa se a solução encontrada for definitiva ou não, ideal ou provisória, legal ou ilegal. (BARBOSA, 1992, p. 33)

Podemos ainda associar essas definições de gambiarra aos conceitos de bricolagem. Bricoleur é alguém que trabalha com as mãos e usa meios indiretos, se comparados aos do artesão. O bricoleur é adepto de realizar um grande número de tarefas, mas ele não subordina cada uma delas à disponibilidade de matéria-prima e instrumentos concebidos e procurados para o propósito do projeto. Seu universo de instrumentos está próximo, e as regras do seu jogo são sempre fazer, com qualquer coisa que ele tenha à mão” (LÉVI-STRAUSS, 1966 p. 38). Essa proposição levou David Snow (*apud* SANTOS, 2003) a sugerir o uso metafórico do termo bricoleur para designar qualquer indivíduo que inventa soluções não convencionais, mas pragmáticas, para problemas urgentes.

O conceito de gambiarra e sua poetização vem adentrando o contexto artístico brasileiro há algum tempo, se tornando cada vez mais evidente, como pode ser visto na presença de obras recentes que se utilizam do que seria a “estética da Gambiarra”. Dentre algumas, podemos citar a exposição “A Poesia da Gambiarra” com trabalhos do artista Emmanuel Nassar, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro em 2003 e no Instituto Tomie Othake – São Paulo em 2004. Destaca-se também a exposição da série “Gambiarra” com fotografias de Cão Guimarães, apresentadas no inSite em San Diego, Estados Unidos, e no Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madrid; além da exposição “Gambiarra – The New Art from Brazil” apresentada no Firstsite Gallery em Colchester, Inglaterra.

Seguindo este caminho estético, é possível observar nas obras de alguns artistas visuais brasileiros essa poética da gambiarra em diversos momentos da história recente. Destaca-se, por exemplo, Arthur Bispo do Rosário, cujos trabalhos diversificam-se entre justaposições de objetos e bordados. Nas justaposições ou bricolagens, ele utiliza geralmente utensílios do cotidiano do hospital psiquiátrico onde morava, como canecas de alumínio, botões, colheres, madeira de caixas de fruta, garrafas de plástico, calçados; e materiais comprados por ele ou pessoas amigas.

Para os bordados, Bispo usa os tecidos disponíveis no hospital, como lençóis ou roupas. Consegue os fios desfiando o uniforme azul de internos. Ele faz também estandartes, fardões, fichários, entre outros, nos quais borda desenhos, nomes de pessoas e lugares, frases relacionadas a notícias de jornal ou episódios bíblicos, reunindo-os em uma espécie de cartografia.

Outro artista brasileiro que imerge no conceito de gambiarra é Helio Oiticica. Podemos dizer que seus Parangolés - pelo fato de abranger toda uma rede de subsistência a partir de uma economia informal, com soluções de baixo custo e de puro improviso - estariam também ligadas a esta estética. Segundo afirmava Oiticica: "Da adversidade vivemos!" (OITICICA *apud* LAGNADO, 2003), e para ele "adversidade" não significa apenas ‘pouquidão’, mas também ‘oposição’: "Tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social" (OITICICA *apud* LAGNADO, 2003).

Outro exemplo do uso do conceito de gambiarra é o já citado trabalho de Cão Guimarães em sua série intitulada “Gambiarra”, na qual ele fotografou durante anos diversos exemplos de gambiarras que ele encontrou em suas viagens pelo Brasil. Segundo Cão Guimarães (2009): “A gambiarra é justamente a falta de bula e de manuais de instrução, de mapas e de guias. A gambiarra é o não oficioso, o que não foi carimbado pela história e pelo selo de qualidade registrada”. Na vivência deste trabalho ele desenvolve o que seria um conceito próprio de gambiarra:

O meu conceito de gambiarra é algo em constante ampliação e mutação. Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria idéia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia. A gambiarra enquanto ‘phania’ ou expressão, uma manifestação do estar no mundo. (GUIMARAES, 2009)

Podemos observar nessa produção artística brasileira que a gambiarra, tomada como conceito, envolve transgressão, fraude, sem jamais abdicar de uma ordem, embora muito simples. A gambiarra, mesmo que utilizada com diferentes nuances, com mais ou menos alegoria, é a peça em torno da qual um tipo de discurso está ganhando velocidade. Antes de mais nada, é importante enfatizar que o mecanismo da gambiarra tem um acento político além do estético.



## A gambiarra no cinema brasileiro

Olhando para o universo prático da produção de cinema, não só no contexto atual, mas historicamente, a gambiarra sempre esteve presente. O fato de o cinema ser uma mídia cara, que envolve muitos profissionais, faz com que a falta (de dinheiro, de equipamento, de pessoas especializadas) seja suprida com adaptações.

Vários são os casos de filmes nos quais seus diretores foram, acima de tudo, inventivos e souberam transformar o pouco em muito. Como ocorre desde ‘Limite’ (1931), de Mário Peixoto, filme no qual o diretor precisou fazer diversas tractanas com os equipamentos para conseguir as imagens desejadas, pedir empréstimos, contar com a colaboração de amigos, bem como ocorreu nos filmes de Glauber Rocha e no cinema novo, com notórias e famosas trajetória de escassez técnica. Podemos afirmar que grande parte da cinematografia do cinema marginal foi e é realizada nos moldes do jeitinho, do empréstimo, da camaradagem.

Mas para além dessa constatação, estou ocupada em observar como essas adaptações estão presentes mais especificamente na direção de arte dos filmes. Mais especificamente, em filmes contemporâneos nos quais seus diretores optaram pelo uso consciente dessa estética adaptativa, engenhosa e alegórica que é a gambiarra. Enfatizo o uso consciente de uma estética proveniente da gambiarra como recurso imagético político e crítico.

Ao contrário da mimese, a direção de arte nesses casos cria um universo paralelo, por meio de alegorias visuais, e o utiliza como meio para críticas. Nesses casos, por meio de materiais, objetos e cenários notadamente irreais ou impossíveis, o espectador é convidado a participar da construção do universo fílmico, a compactuar com aquela estética e aceitar os códigos visuais propostos. A partir do momento que este jogo criativo é aceito pelo espectador, a estética advinda desta visualidade gambiarrista ganha grande força expressiva e alegórica.

A representação da realidade na direção de arte é substituída pela criação de um outro universo, lúdico, livre, no qual as alegorias constroem o posicionamento crítico do diretor frente a questões políticas, desde críticas sociais complexas a questões do próprio modo de produção do cinema brasileiro.

Para isso, a direção de arte vai se utilizar de soluções de baixo custo, materiais baratos ou reutilizados, objetos do entorno, soluções inventivas, explorando ao máximo a capacidade criativa do próprio espectador.

Em ‘Era uma vez Brasília’ (2017), é possível observar a escolha da estética da gambiarra como um posicionamento político de Adirley Queiroz, que a utiliza como crítica alegórica ao contexto político nacional, recurso já utilizado anteriormente no seu filme ‘Branco sai, preto fica’ (2015). Essa estética, neste filme, reitera uma existência capenga, uma desesperança generalizada, o Brasil como uma grande gambiarra.

Observando os elementos visuais que compõem a imagem fílmica de ‘Era uma vez Brasília’, aponto alguns pontos de destaque dentro desta proposta gambiarrística. Em relação aos objetos, vários são produzidos com materiais reaproveitados e adaptados, como o carro “futurista”, que é um carro de modelo antigo com luzes coloridas em seu interior; outro exemplo é a arma com a qual o personagem ‘atira’ contra o congresso, que é feita de canos pintados de preto e envoltos em fitas adesivas pretas. Esses objetos deixam claro desde a cena inicial a proposta estética do filme e seu jogo com o imaginário do espectador, que precisará acreditar naquele mundo proposto.

A paleta de cores, primordialmente marcada por tons frios, escuros, colaboram para deixar o filme com um aspecto mais denso, desesperançoso, gélido. As cores mais intensas estão nas luzes coloridas que dão um tom futurista quase lúdico aos objetos e cenários do filme.

Essas luzes, juntamente com os materiais recorrentemente explorados tanto nos objetos como no cenário, como é o caso dos elementos metálicos, dos fios a mostra, exploram um “imaginário popular de futurismo”, retrô, apocalíptico, baseado nas referências que perpassam o imaginário da maioria dos espectadores de cinema.

Neste caminho, o ponto alto da arte do filme certamente é o veículo espacial: o cenário da nave. Construída de um aglomerado de ferro velho, uma junção de vários pedaços que formam um todo visualmente interessante e apocalíptico. A nave traz diversas informações acerca do personagem e do filme, e por meio de recursos inventivos como rastros de luz provocados por uma máquina de solda, acreditamos estar numa viagem espacial.

Seguindo a estética dos objetos e cenários, os figurinos são construídos e modelados mesclando roupas “comuns”, roupas com modelagens que remetem a este imaginário futurista, como jaquetas de couro, tecidos de plástico, botas de cano alto e também aplicações mais plásticas de recortes de materiais como borracha de câmara de ar de pneu.

Nos objetos do filme existe uma pobreza tecnológica ressignificada plasticamente, mais um ponto do uso da alegoria na visualidade do filme, uma visão de resistência dos espaços (e artistas) periféricos, que perpassa o âmbito das artes, transcendendo os lugares inicialmente imposto para aqueles objetos (e pessoas).

No outro filme aqui observado, ‘Sol Alegria’ (2018), o afeto e a libido são levantados como bandeira antifascista contra uma ditadura evangélica radical castradora das liberdades individuais. Neste contexto, esteticamente o filme apresenta uma direção de arte orgânica, artesanal, colorida e lúdica. Esta ludicidade está diretamente relacionada ao uso de elementos visuais que, por conta do seu reuso ou da adaptação de materiais se enquadram no contexto da gambiarra.

Na construção do cenário, em especial o cenário do retiro das freiras, vemos rosas de plástico plantadas no jardim, plantas de plástico espalhadas pelo convento, objetos kitsch como uma piscina de plástico na qual as freiras se divertem. Em meio ao percurso do personagem do pai pelos cômodos, vemos uma estrutura de tecidos pendurados pelos caminhos preenchendo plasticamente o espaço e remetendo diretamente aos penetráveis de Hélio Oiticica, artista que, como falamos anteriormente, utilizou essa estética em suas obras.

Objetos artesanais como as mudas de maconha feitas com recortes de papel verde ganham destaque, enfatizando inclusive a vida artesanal que se estabelece naquele local. Essa artesanização também é vista nos papeis coloridos que enfeitam a gaiola de coelhos, dada gentilmente como um mimo para a filha da família guerrilheira. Todos esses elementos se mesclam, gerando uma potente atmosfera de alegria e artificialidade.

No figurino, essas cores vibrantes também estão presentes fortemente. Vários adereços também seguem essa linha do artesanal e da artificialidade, como é o caso do capacete do astronauta, da coroa de flores da menina salvadora, dos figurinos circenses da cena final.

Outro elemento muito potente é o uso conceitual do *back projection*, técnica que remete a uma tecnologia *old school* do cinema. Aqui este recurso é utilizado sem uma preocupação de esconder o artifício, mas pelo contrário, enfatiza-se a presença destas projeções, valorizando o discurso do artifício e se configurando como uma gambiarra visual. Um dos *back projections* mais interessante é o que os personagens estão no interior de um avião, ao fundo, o céu é projetado, a *mise en scene* caminha para uma fuga dos personagens, gradativamente um a um pulam do avião em “movimento”. Reiterando a intenção do artifício estes recursos estéticos confirmam que se trata de uma ficção, mas gera uma identificação lúdica e provoca mergulho na história e nos personagens.

Diante destes filmes, e da observação da estética advinda em muito de uma resistência política, por parte dos realizadores, de querer contar suas histórias, apesar das faltas de recursos, notamos que estas ‘faltas’ são muito bem utilizadas como potencial estético.

O que mais deve se enfatizar é a escolha feita por Adirley Queiroz e Tavinho Teixeira, e seus respectivos diretores de arte, de propor a gambiarra como elemento norteador da construção dos universos filmicos de seus filmes, entendendo essa escolha como um posicionamento político, a partir do momento que a gambiarra carrega consigo uma forte carga dramática e simbólica, associada a característica muito próprias da constituição sócio cultural de nosso país.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *A Estética do filme*. São Paulo, Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1995.
- BARBOSA, Livia. *O Jeitinho Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BOUFLER, Rodrigo Naumann. *A Questão da Gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos*. FAU-USP: São Paulo, 2006.
- GUIMARÃES, CAO. Entrevista “Gambiarras”. San Juan, II Trienal Poligráfica de San Juan, 01/2009. *Entrevista a Carla Zaccagnini*. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/gambiarras-ii-trienal-poligrafica-de-san-juan.pdf>> Acesso em 10/11/15.
- HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2014.
- LAGNADO, Lisette. *O Malabarista e a Gambiarra*. Revista Digital Trópico. Publicado em 03/10/2003. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>> Acesso em 05/10/15.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. *Cinema de garagem: Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.
- \_\_\_\_\_. (orgs). *Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012a. Disponível em: <<http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>> Acesso em: 05/03/2012.
- \_\_\_\_\_. *Debate 1 – “Cinema de Garagem”: um “inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI.*: [2012b]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D1.mp3>. Acesso em 10/03/2014.
- MATTOS, C. Alberto. *Novíssimos e gregários*. Janeiro de 2011. Disponível em: <http://carmattos.com/2011/01/31/novissimos-e-gregarios/>. Acesso em 27/10/2012.
- \_\_\_\_\_. Gregarismo e Teatralidade. In: LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. (orgs). *Catálogo Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012b. Disponível em: <<http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>> Acesso em 05/03/2013.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *As Cidades de Plástico e Papelão*. Tese de Livre docência, São Paulo, FAU-USP, 2003.

## Nota

1. Iomana Rocha, Professora Adjunta da UFPE/ CAA – Núcleo de Design e Comunicação, iomana.rocha@gmail.com.

# *Las Lindas e O Espelho de Ana: construção de eu-realizadora entre mulheres*

Laís Lorenço<sup>1</sup>

**Resumo** O presente artigo pretende abordar como a representação de mulheres se dá em um campo de grande expressão e mutabilidade – documental e ensaístico. Buscamos compreender como os filmes abordados - *Las Lindas* (Melisa Liebenthal, 2016, Argentina) e *O Espelho de Ana* (Jessica Candal, 2011, Brasil) – transitam entre estes campos, explorando as diversas formas de linguagem que podem oferecer. Nosso objetivo é explorar como as realizadoras se inscrevem por espelhamentos com as outras mulheres dos filmes, além de como são construídas estas representações, através de uma análise da construção fílmica e de teóricos do documentário, ensaio e feminismo.

**Abstract** This article intends to understand how women's representation happens in a big and ever-changing expression field – documentary and essayistic. Seeking to understand how the movies - *Las Lindas* (Melisa Liebenthal, 2016, Argentina) e *O Espelho de Ana* (Jessica Candal, 2011, Brasil) – transit between these fields, exploring the diverse language form that has to offer. Our goal is to explore how the women directors put themselves in the picture by mirroring with other women in the narratives, besides of how are built those representations, through a film analysis and documentary, essay-film and feminism theorists.

## Introdução

Subjetividade é uma questão que o cinema documentário desenvolve cada vez mais. Realizadores e realizadoras privilegiam seus pontos de vista ao abordarem um assunto, ou mesmo, acabam por falar de si. Os filmes tratados neste artigo caminham neste sentido, explorando subjetivamente as diretoras carregando consigo a questão de experiência social feminina. Estas mulheres, ao escolherem retratar um momento de sua vida e/ou sua história, colocam a questão de gênero como central. Algo que, sem dúvida faz parte da vivência que tiveram e que se torna incontornável ao recuperarem seus questionamentos e memórias.

Em ambos os filmes: *Las Lindas* (Melisa Liebenthal, 2016, Argentina) e *O Espelho de Ana* (Jessica Candal, 2011, Brasil), as realizadoras escolhem pensar a diversidade de mulheres, suas reflexões, experiências de vida e a partir desse processo compartilhado, de contar histórias de outras, são também refletidas em suas experiências. Assim, ocorre um movimento que se retroalimenta, uma mulher que com seu relato se coloca no filme, é refletida na diretora, que pelo encontro se inscreve. Possibilitando um debate sobre a questão íntima e pública-social da mulher.

Em *Las Lindas* se constitui como um exercício da diretora sobre sua autoimagem como jovem e mulher. A partir do encontro com um grupo de amigas, a realizadora vai recuperando imagens de arquivo, fotos e vídeos de momentos da sua infância e adolescência, refletindo sobre sua imagem, porém raramente se mostrando na atualidade, sempre com a câmera focada em suas amigas. Melisa é quem filma, conversa, interpela, questiona e leva o discurso e assim, a construção do filme. Em *O Espelho de Ana*, a realizadora constrói um mosaico de retratos, de modo a pensar possibilidades de ser mulher. A partir de imagens "caseiras", filmadas com pouco recursos e de modo cotidiano, Jessica busca montar a vida e realidade de mulheres, ao passo que constrói um retrato seu, espelhado em outras próximas. As experiências das diferentes mulheres, que representam questões femininas, como a maternidade, os relacionamentos afetivos e os afazeres domésticos, nas gravações do filme acabam por refletir numa experiência compartilhada.

Os filmes partem de imagens aparentemente despretensiosas, porém que se ressignificam, construindo não apenas representações das realizadoras, como também buscando respostas e trabalhando o si, com e pelas outras (mulheres) próximas, familiares. Seja com amigas, como no caso de



*Las Lindas*, ou com várias gerações da família e também amigas, em *O espelho de AnA*. Faz o caminho de uma esfera privada, para a arena pública, e por este motivo, potencialmente política.

### Imbricação dos domínios

Estas obras se acercam do campo ensaístico (RASCAROLI, 2009), visto que compartilham características com o filme ensaio, mas acabam por se distanciar um pouco deste, já que desenvolvem elementos autobiográficos. As realizadoras exploram elementos subjetivos e as pessoas, criando um filme filtrado por suas sensibilidades e pontos de vista, se aproximando de um estilo confessional e empreendendo o que se poderia chamar de uma performance de si mesmas. Piedras (2014), dentro dos modos que delineia para filmes em primeira pessoa, colocaria as obras aqui exploradas como filmes autobiográficos, visto que se utilizam da primeira pessoa para construir um filme que dialoga com proximidade entre diretora e objetos – neste caso as mulheres com quem constroem esta narrativa pessoal. As realizadoras intercambiam com outras pessoas – próximas, que nesse caso, funcionam como espelhos de si.

Como conceituado por Teixeira (2015), pensar o ensaio como um quarto domínio do cinema (além do ficcional, documental e experimental), possibilita reconhecer os modos de construção e recursos empregados nesses filmes que não são empreendidos do mesmo modo no documentário. Circunscrevendo o ensaio dentro de seu próprio domínio são reconhecidas características e construções específicas de sua formação, oferecendo visibilidade para um grupo de filmes que não é exatamente nenhum dos outros três, mas se comunica com eles. A questão de domínio (TEIXEIRA, 2015), vai além de uma divisão de gêneros (regras e procedimentos formais, agrupados para construção de discursos que se relacionam, compartilhando elementos conceituais e formais):

Nesse sentido, falar de gênero para nomear tamanha complexidade é muito pouco, restritivo demais. São domínios mesmo, territórios com demarcação de fronteiras, sim, mas móveis, abertas, muitas vezes acometidos de abalos, de movimentos (p.187)

Essa mobilidade de campos, é parte do próprio jogo discursivo que o ensaio desenvolve. Ele possibilita, usando-se, muitas vezes, da voz de um “eu” discursivo, a formação de um pensamento mutante, em construção, que entra em contradição consigo próprio. A voz de uma primeira pessoa, é aqui uma voz que procura se dissipar, de modo a representar mais pessoas, não necessariamente a individualidade de alguém em específico. A multiplicidade de vozes, que conflui em uma mensagem é algo identificado nos filmes aqui abordados – em busca de uma mensagem que procura representar tipos de experiência social feminina.

Os filmes ensaio são espaços que permitem essa troca de informações, opiniões, que no próprio fazer fílmico se contrariam e reinventam, são:

[...] práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. Com uma desconcertante e enriquecedora falta de rigor formal [...], tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais. (CORRIGAN, 2015, p.9)

A possibilidade de transitar entre fronteiras e lugares estabelecidos é exatamente o que permite que o filme ensaio seja tão plural em sua forma, e assim, dialogue com os outros domínios estabelecidos. O processo de confluência e relacionamentos que se empreendem entre eles é o debate frutífero de como os filmes são beneficiados na construção de seus discursos, dessa multiplicidade de formas fílmicas.



## Experiência pública do “eu” ensaístico

Desse modo, explorando as zonas cinzentas entre os domínios, é interessante pensar quais caminhos o ensaio e o documentário podem aportar para a compreensão e análise *Las lindas* e *O Espelho de Ana* compartilham, em suas construções narrativas e representação de mulheres. Pelo “eu” do ensaio, compartilhado, estas realizadoras buscam representar uma experiência social de mulheres, no entanto, o modo de construção que empreendem é a partir da subjetividade, para o ensaio, algo central.

A centralidade da subjetividade para o ensaístico faz da tradição biográfica e autobiográfica um sítio absolutamente primordial para a fundamentação e a intervenção ensaísticas, não como um lugar onde ensaiar as coerências frequentemente encontradas em filmes biográficos e autobiográficos, mas, em vez disso, como um lugar onde desafiar e confundir a subjetividade à medida que ela é exteriorizada em um domínio público. (CORRIGAN, 2015, p.82)

E é exatamente por esse caminho público que a dimensão *autorretratística* do ensaio desponta (CORRIGAN, 2015), que intensifica o pensar do eu, só que na arena pública, imbricado com a experiência e história. Para esse filme ensaio autorretratístico, o desafio destes filmes está em como criar esse eu, de que maneira representá-lo para que se relacione com o Outro, com o mundo exterior, para além de sua subjetividade individual, para se relacionar com o mundo.

O processo que desestabiliza a subjetividade e a experiência define o discurso do ensaio, as lacunas e choques, frutos desses encontros, e exige que questionamentos e dúvidas sejam colocados na arena para debate. Ao passo que são colocadas questões no jogo discursivo, é pelo confronto entre os posicionamentos, experiências e opiniões, que vão formando o ensaio. Tanto Melisa, como Jessica, nos filmes abordados aqui, fazem uso desse espaço que se deixa modificar, moldar, para procurarem compreender suas questões pessoais, mas que vão de encontro direto com a experiência social e história de ser mulher, na sociedade atual. Assim, não é apenas contar, mas ao apresentar um pensamento, repensá-lo, reordená-lo, criando e produzindo novas expressões. E, nesse caso, em contato com essas outras mulheres, que tanto intercambiam com as realizadoras. Seguindo com Corrigan (2015, p.39): “O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus”

Corrigan afirma que o modo como o eu ensaístico se constrói é como uma apresentação performativa, se autonegando, ou seja, se sujeitando como instrumento expressivo na experiência pública, de modo a exemplificar a experiência, testando e desfazendo os limites desta. Desenvolve o “pensamento do eu ou da subjetividade em e por meio de um domínio público em todas as suas particularidades históricas, sociais e culturais. A expressão ensaística, assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu.” (CORRIGAN, 2015, p. 21). Dessa maneira, esse eu ensaístico explora o ponto de vista pessoal, como uma experiência pública, tornando, assim, o pessoal em material público, aberto para debate, comparação. As buscas das realizadoras nos filmes abordados neste artigo fazem este movimento com a sua experiência de mulher, já dentro do próprio filme, com outras mulheres próximas, deixando mais claro ainda o objetivo de compartilhar suas questões subjetivas e de experiência com um grupo maior.

E ao pensar essa variedade de experiências, é pela retomada de arquivos, fotos e vídeos, de momentos passadas, gravadas para outros fins – filmes de família, que não o do documentário que vemos, que o documentário em primeira pessoa e também o ensaio, buscam apoio para sua construção:

[...] usando achados de documentários ou filmes caseiros, exibindo imagens íntimas do eu ou perspectivas analíticas de pessoas públicas, criando eus ficcionais ou revelando as muitas variações de um eu verdadeiro, os ensaios retratísticos e autoretratísticos tornaram-se, pode-se argumentar, os mais prevalentes de todos os filmes-ensaio. (CORRIGAN, 2015, p. 82)

Nos filmes, o arquivo apoia o desenvolvimento das representações desse(s) eu(s). As realizadoras usam imagens suas de anos e momentos diferentes de sua vida, para lembrar, comparar, relatar de si. Criando assim a possibilidade de explorar as variedades de eus que estas imagens íntimas ganham quando reelaboradas em outros meios, neste caso, público. E um movimento que acaba resvalando em mais um espelhamento, entre aquela que foi e esta que se constrói em câmera.

Assim, no contato com essas imagens e memórias são criados os atritos, processo de significação que o ensaio tanto busca – e relacionado à questão autobiográfica, onde se inscreve subjetivamente explorando sua interioridade. O que possibilita a criação desses “eus múltiplos”, que partindo de um, se reproduzem em várias representações possíveis, o confronto entre elas é inevitável, confluindo para a criação de um discurso. Por isto, talvez que o ensaio, pensado em conjunto com a autobiografia, seja um espaço privilegiado para expressar-se subjetivamente, criando e recriando esse eu.

### **A voz que reflete**

Um elemento central na construção e expressão do eu é, sem dúvidas, a voz, que pensa ao falar, ao se expressar, muito relacionada a questão do documentário – em que a voz expositiva guia a narração. No caso do ensaio ela também guia o discurso, no entanto, são diversas vozes autorreflexivas, móveis, que possibilitam adentrar em diversas subjetividades do mundo (CORRIGAN, 2015). Contrariamente a voz tradicional do documentário, chamada de “voz de deus”, de um narrador descorporificado, com voz masculina, que relaciona texto e imagem, explicando e exemplificando o que é mostrado, que indica ao espectador como ele, ou ela, devem receber tal mensagem. As vozes aqui funcionam de outro modo, não com o didatismo da tradicional, mas exatamente a partir de uma experiência, no nosso caso, feminina. A construção da voz no documentário já foi diversas vezes modificada, desafiada e repensada. Se em um primeiro momento, relacionado aos documentários regidos pela narração, se pensava a combinação de onisciência, intimidade e direcionamento ao espectador diretamente, como uma possibilidade de apresentação de um argumento e assim, pela dominação da perspectiva e eventos, a possibilidade de oferecer uma solução para a história que contam (BRUZZI, 2006), no documentário autobiográfico e no campo do ensaio, no entanto, as estruturas e barreiras hierárquicas já não são tão rígidas. O caminho é o de inter-relação e exploração.

No caso dos filmes que aqui nos tocam, as vozes são de mulheres, fugindo da ideia de autoridade e universalidade relacionada a uma voz masculina, a questão de gênero se torna central para melhor compreender a formação discursiva do filme. Bruzzi ainda destaca como a voz da mulher no documentário, acreditava-se, quebraria com a dita unidade que a voz masculina ofereceria, causando dúvida e colocando em questão o poder discursivo masculino. No entanto, a autora ainda enfatiza como a voz-over de mulheres pode ser um chamariz para a fragilidade do documentário em buscar uma forma de retratar a realidade sem deixar rastros, visto que a voz masculina que usam para mascarar a fonte da construção discursiva, não é universal. Sendo assim, atesta-se como é impossível de retratar verdades generalistas e comentários que abranjam toda a sociedade. A questão do masculino, homem, como o universal de toda a humanidade é colocada, defende Bruzzi, em xeque, quando uma voz de mulher é colocada na faixa sonora de um documentário. Ao colocar uma voz feminina, a questão política desse uso, no sentido de gênero, é evidente, subvertendo as convenções documentais.

Bruzzi analisa *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) como um documentário, mesmo que haja diversas análises deste filme como um ensaio – o que marca mais uma vez como as abordagens para com os materiais fílmicos podem ser diversas – e neste caso, exploramos o que está entre, as zonas borradas entre documentário e ensaio. Ao descrever o uso da voz de mulheres neste filme, a autora se refere ao modo com o conteúdo do over, encontra paralelos com a imagem, mas sem rigidez, não procuram

sentido direto, ou mesmo, didático, como guia de compreensão para o espectador. Nesse sentido, as barreiras entre os personagens explorados, a relação entre imagem e palavras, que é tão lógica em muitos documentários, nesse caso, se torna fluida e mutável. Aberta, assim, a debate, a questionamento, a reformulação – como o ensaio realiza –, em constante jogo de construção.

O que chama atenção na análise de *Sans Soleil*, e no que tange aos filmes *Las Lindas* e *O Espelho de AnA*, é a multiplicidade de vozes, que pode ser dissipada e ou ter seu referencial em corpo, no filme. Destaca-se no filme de Marker, como a tríade narrador/diretor/Krasna (personagem no filme), não é identificada e demarcada rigidamente, se recusando a explicar o classificar o filme e a voz-over, criando uma ficção dentro de uma estrutura de documentário, assim, o filme convida o espectador a brincar aleatoriamente e com o que é a noção de documentário. O documentário então aprende a negociar, entre o filme e seu assunto/objeto/personagem e a narração é uma parte constitutiva desse desenrolar (BRUZZI, 2005).

A voz das mulheres acaba por ser mais prolífera em filmes que a retratam como indivíduos, em que as diretoras se inscrevem, se apresentem identificadas como tal, narrando e fazendo perguntas. Esse uso identificado das realizadoras é extremamente político – como identificados nos filmes deste artigo –, visto que possibilita a partir da experiência de uma ou das mulheres retratadas, extrapolar e chegar a arena pública. A questão cara ao ensaio, segue firme, a partir do pessoal, da experiência de um, se coloca em debate na arena pública.

Pensando a voz da mulher, por uma perspectiva histórica é importante citar o trabalho que Kaja Silverman (1988) ao pensar o cinema clássico hollywoodiano, e o modo como este lida com estas vozes. A autora destaca como esta voz é sempre relacionada a um corpo no filme, diferentemente, da masculina, que funciona como narrador/organizador do discurso, recurso já utilizado e comentado no documentário tradicional. Essa relação corpo-voz se dá porque, segundo Silverman, é através dela que a mulher se vê obrigada a manter-se dentro da diegese, enquanto o homem tem o poder de estar fora, fazendo parte da organização do discurso. Este movimento do masculino (que se crê universal, organizando o discurso) é exatamente o que o documentário expositivo desenvolve, mas que outras formas de expressão vêm a dismantelar, e o caso dos filmes em que as realizadoras, inscrevem suas vozes, é um destes. Em *Las Lindas*, a realizadora é a narradora e ativa nas conversas com amigas, guiando a narrativa e como mulher, conta suas experiências, foge da imparcialidade da voz de deus, ao mesmo tempo, em *O Espelho de AnA* são múltiplas as vozes, sem uma narradora em *off*, mas com diversos relatos e trocas de experiências, que de modo aparentemente aleatório, criam sentido.

### ***Las Lindas e O espelho de AnA: espelhamentos***

As diretoras – Melisa e Jessica – partem das suas vivências para pensar questões referentes à experiência da mulher no mundo atual, indo de assuntos desde o desenvolvimento do corpo, autoimagem, amizade, relacionamentos, filho. Uma perspectiva pessoal, mas que tem debate na arena pública. Compreendemos que estas obras habitam no campo ensaístico, com características autobiográficas, visto que a história de vida e relatos de momentos vividos das realizadoras é o que dispara a organização do filme. Sem este disparador o filme não teria os momentos de reflexões, digressões, em que as realizadoras – ao conversarem com outras pessoas em cena, ou não – apresentam suas opiniões em relação a como se sentem com seus corpos ou a decisão de ter um filho. Explorar os limites e questões que rodeiam a vivência feminina, mas a partir da experiência da realizadora – esse é o modo de ação dos filmes.

A questão de gênero é uma característica essencial e incontornável ao tratarmos estes filmes, visto que, eles explicitam temas que as experiências de mulheres possibilitam, desse modo, pensá-los no campo ensaístico não como a potência de uma mensagem que vá além da reflexão universal, mas sim, como algo próprio de uma experiência social feminina (talvez) compartilhada. São muitos

os tipos de mulheres, vidas, classes sociais, raças e, infelizmente, os filmes não têm a possibilidade de contemplar todas estas vivências, ainda mais quando partem de um lugar tão pessoal, do íntimo. Ambas as realizadoras partem de uma classe com possibilidade de estudo, branca, estudaram e trabalham com cinema, uma área já bem elitista.

No entanto, dialogam com elementos de um cinema ensaio e documental, com o domínio das técnicas destas linguagens, construindo-as de modo a organizar um discurso que coloque a questão das experiências sociais das mulheres (às vezes, diga-se, bem universalista – esquecendo as variantes de raça, classe, sexualidade) em debate. É importante destacar a importância desse trabalho, relacionado a Claire Johnston e sua ideia de subverter o cinema, desde dentro, tendo controle dos meios de produção, no entanto é claro como estes filmes não conseguem pintar uma multiplicidade de representações.

Para construção destes retratos de mulheres o processo de espelhamento é constante. Em *Las Lindas*, na primeira cena o que vemos é uma jovem se maquiando no espelho e conversando, ela fala com Melisa, a realizadora, que filma o reflexo da amiga. Este movimento visual que empreende a diretora é repetido durante todo o filme, só que no processo de se representar, ao passo que entrevista e conversa com o grupo de amigas que busca retratar, ela reflete sobre si, sua subjetividade e questionamentos no modo como lida com a sua autoimagem. É muito claro como, com a desculpa de contar a história dela e das amigas, acaba por falar de si, de como se descobriu mulher, lidou com relacionamentos, as entrevistas são basicamente conversas. Melisa não se coloca frequentemente frente a câmera, apenas em fotos, mas todo o tempo sua voz segue em off, vindo de trás da câmera – que ela mesmo manipula, interpelando e guiando o que é dito, contando de si.

*O espelho de AnA* já coloca desde o título a questão do espelhamento entre mulheres em jogo – pela palavra “espelho” e mesmo pela grafia específica de “AnA”. A realizadora, em conjunto com um grupo de amigas, familiares, inscreve no filme os questionamentos sobre a sua experiência como mulher, sobre a decisão de ter ou não ter filhos e a relação com seu parceiro, quais seriam os papéis de cada um. A realizadora não tem uma voz em off que guia a narrativa, a partir de registros aparentemente banais, performances, partos, momentos compartilhados com a família, vamos conhecendo quem é essa mulher e questões que passam por sua cabeça. O próprio filme é como um fluxo de pensamento, a partir dessas experiências de mulheres.

O que chamamos aqui de espelhamento é exatamente a necessidade e o movimento narrativo que as diretoras utilizam, em relação a estas outras mulheres – partes de um ambiente doméstico – na elaboração deste quadro de sua pessoalidade. Uma relação dialógica, são sempre presentes estas outras, que funcionam como variantes desses eus das diretoras. É no processo de troca, de escutar a voz das outras, que elas tanto decidem se expressar, como mostrar um pouco mais de si. A subjetividade é elaborada em público, o privado é apenas o ponto de partida. – Os ditos, espelhamentos. A partir da relação já prévia de intimidade, o filme funciona como esta arena pública onde os sentimentos, experiências, momentos do desenvolvimento mental e físico – circundando a questão especialmente de vivências similares – são debatidos com estas mulheres, que são reflexos da diretora. Estas mulheres fazem parte de uma mesma experiência, muitas compartilham classe, raça e histórias similares, então ao passo que escuta o relato dessa outra, a realizadora está se colocando também. E é exatamente neste movimento que os filmes se baseiam.

É importante notar que nestes processos de se autorrepresentar, as abordagens são diferentes, mas acabam por levar a lugares similares. Enquanto Melisa foca em si e nas amigas – nomeando e mostrando fotos, e deste modo, busca uma identificação na arena pública, Jessica não dá nomes, não se identifica, não tem uma voz off, foge de um didatismo mais documental para, de fato, explorar os elementos da experiência, e aí, por esse caminho, consegue a identificação – que pega estes eus dos filmes – e os reflete



em um contexto social. A experiência compartilhada das mulheres é chave para compreender como estes filmes são formatados, se apoia constantemente nesse elemento para desenvolver tais representações desse(s) eu(s), e as imagens de arquivo são primordiais nos dois filmes. As realizadoras usam imagens suas de anos e momentos diferentes de sua vida, para relembrar, comparar, relatar de si – algo também frequente no ensaio - que carrega a possibilidade de explorar as variedades de eus que estas imagens íntimas ganham quando reelaboradas em outros meios, neste caso, público. E um movimento que acaba resvalando em mais um espelhamento, entre aquela que foi e esta que se constrói em câmera.

### **Vozes e experiências do(s) eu(s) de mulheres e seus encontros**

A voz da mulher tem uma história no cinema documentário, tendo um desenvolvimento tardio, sendo sempre privilegiada na história deste domínio cinematográfico a voz masculina, dita universal e imparcial, que rege a organização discursiva do filme, pontuando, descrevendo e exemplificando o que é mostrado por imagens. Já as mulheres, quando começam a ser narradoras, são, em sua maioria, de seus próprios filmes, em que a questão de explorar sua subjetividade e deixar claro que aquela obra é realizada por uma diretora e a partir de questões referentes a ela. Em um momento inicial os documentários feministas usavam estas vozes como força de arma política, corporificando e, assim, identificando quem fala como dona daquele relato.

As vozes de Melisa e suas amigas e de Jessica e as mulheres com quem compartilha a construção do filme são, em sua maioria, corporificadas. Esse referencial, que no cinema hollywoodiano tradicional seria visto como negativo, neste contexto ganha - vindo já da tradição documental – um modo positivo de inscrição da realizadora, mulher no filme. Em *Las Lindas* é clara a presença de uma narradora, a realizadora, e mesmo que ela interpele o tempo todo, outras mulheres, ela sempre volta para si, ao realizar digressões, pensando sobre sua experiência, retomando vídeos e fotos de arquivos familiares. Ela guia o filme de um modo análogo, ao papel do narrador tradicional do documentário. Ao passo que a realizadora retoma e apresenta fotos de sua adolescência, ela expressa como não gostava de sorrir nas fotografias e apenas o começou a fazer porque disseram que fazê-lo a tornava bonita. Essa voz da realizadora que nos relata, ainda explora sua relação com roupas; como não gostava do seu corpo e usava a vestimenta para escondê-lo, estes comentários em relação as roupas ainda se repetem nas conversas com as amigas. As pressões, padrões, modos de agir e condutas impostas desde criança, são sempre foco central das conversas, e de como estes influenciaram seu desenvolvimento e momento atual. Já em *O Espelho de Ana* não há uma indexação forte sobre quem seria a narradora, existem offs de conversas e pensamentos, mas não se faz necessário o didatismo de identificar quem fala – talvez em busca de uma mensagem universal ou mesmo pela escolha da construção de um fluxo de pensamento. Porém, existem indícios no decorrer do filme, quando Jessica aparece organizando imagens do filme, ou com equipamento de imagem e som ou quando comenta que não se identifica com o material que filmou.

A voz corporificada, que no início não sabemos exatamente de quem é, em uma das primeiras cenas, a diretora conversa com seu marido, depois de vermos a cena dos dois cozinhando, sobre a divisão de tarefas na casa. Jessica inicia o assunto, o homem não está enquadrado, a atenção na feição dela, ela conversa ao mesmo tempo que checa a câmera e o enquadramento. Ao ser interpelado sobre o que faz ou não, ele disse que ajudou, cozinhou e lavou a louça, de modo descontraído, não querendo levar a uma briga, Jessica demonstra alguma frustração com seu posicionamento, queria que ele compartilhasse as tarefas com ela.

Estas cenas são partes de uma expressão, que em conjunto, voz e corpo em tela, possibilitam representar a partir de uma mulher, o que talvez, milhares de outras possam ter como realidade em seu desenvolvimento e relacionamentos. A subjetividade e modo como abrem intimidades, na arena pública, é o que possibilita a construção da narrativa, resvalando no ensaio, e neste processo de se



inscrever como eu, para logo questionar os posicionamentos assumidos, e assim, criar e recriar várias possibilidades desse mesmo.

A experiência social feminina é tema constante (direta ou indiretamente) nestes filmes e carregam em suas representações a forte questão do cotidiano, as atividades do dia a dia, e é por estas que, segundo Lauretis, se torna possível criar novas representações de gênero. Este filme, que dentro de uma linguagem já estudada no cinema, vem com a questão subjetiva feminina, problematiza de modo aberto e com urgência atual. São pelas brechas, defende Lauretis, que os discursos e o jogo entre dentro e fora (e porque não entre privado e público) se formam, remodelando. A própria noção dessa construção de gênero pela desconstrução, se dá como o filme ensaio, que através da reformulação de um discurso, forma esse filme.

Um modo claro de questionamento e reorganização é o encontro, o ponto de embate entre a realizadora e suas interlocutoras, sempre pautado no cotidiano. Se em *Las Lindas* são os jantares e encontros entre amigas, lembrando do passado e das memórias que compartilharam juntas, esse processo de encontro marca toda a narrativa, sendo o modo de retrato da outra privilegiado por Melisa. A diretora é quem filma e grava o som, então o movimento da câmera é nada mais do que o seu movimento, integrado completamente ao ambiente e às pessoas – visto que já tem muita intimidade.

Em *O Espelho de AnA* os encontros não são, necessariamente, a base da narrativa. Jessica faz uso desses, mas também privilegia momentos de performances, imagens de outras mulheres próximas em suas intimidades, nem sempre mediadas/filmadas diretamente por ela. Dois momentos merecem destaque na construção do mosaico de Jessica: quando faz uma montagem de sucessivas cenas de mulheres lavando e estendendo roupa, um movimento tão banal, mas que representa uma atividade tão frequente na vida – defende ela, por essa construção – de uma mulher. E ela ainda vai além, depois de filmá-las dentro de suas casas, o registro parte para o exterior, filmando pelas janelas, as outras, também mulheres, que estão em suas casas, desde longe. E o outro é a cena de duas amigas – não sabemos quem são – mas uma diz como julgava a amiga pelo modo como ela lidava com os garotos, talvez vindo de ciúmes, de competição, pois não sabia como agir do mesmo modo. Estas duas cenas são interessantes para mostrar, como, mesmo não construindo uma narrativa estruturada e linear como *Las Lindas*, o filme de Jessica constrói um mapa múltiplo de experiências e sentimentos destas mulheres, com um pouco menos do didatismo expositivo de um documentário tradicional.

É importante ressaltar como ambas diretoras se valem de imagens delas mais jovens, o que mostra que desde cedo a questão de filmar-se foi algo que fez parte de suas vidas. E são apoiadas nestas imagens do passado que elas partem para a construção dos filmes, contrapondo sempre o passado com o presente e o caminho percorrido até aqui. O íntimo invade a arena pública. O que empreendem as diretoras em *Las Lindas* e *O Espelho de AnA* são, nada mais, do que a partir de suas vivências (em conjunto com a das suas amigas e família), criticar imposições, sexismo, e estereótipos que a sociedade delimita. Viram a câmera para outras representações, sob perspectivas e pontos de vistos distintos – os seus – para criar outros modos de vivências em tela.

### Considerações finais

Os filmes aqui analisados transitam entre lugares – do documentário e do ensaio – usando das mais diversas construções narrativas, para que as realizadoras pudessem se expressar subjetivamente e extrapolar a narrativa do filme, chegando em questões femininas sociais. Enquanto Melisa faz uso do encontro com suas amigas para construir-se no filme, Jessica usa das imagens de diversas mulheres, em que elas se filmam, organizando para formar um quadro de uma experiência social feminina compartilhada – importa dentro da sociedade atual. A falta de multiplicidade de representações é

reconhecida, mas apesar da ausência de outras classes sociais e pouca presença de relacionamentos não heterossexuais, o objetivo de abranger, mesmo que um pouco, as representações destas são alcançadas.

Esse movimento de análise dos filmes nos leva a pensar na construção de um corpus mais consolidado de filmes e representações sociais de mulheres, saindo de um padrão construído do que se espera e se constitui como feminino. Pelas brechas e possibilidades outras do estabelecido, se constrói um cinema com mulheres e por elas. E é pelos entre lugares, pelas brechas do discurso oficial, usando as características de sua construção, que os filmes se fazem, com o espelhamento entre elas – pelo encontro.

## Referências

- BRUZZI, Stella. *New documentary*. 2nd ed. London; New York, NY: Routledge, 2006.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* = The essay film: from Montaigne, after Marker. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema" in: Claire Johnston (ed.), in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press 1999, pp. 31–40
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós, 2014.
- RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. London; New York, NY: Wallflower Press, 2009.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror*. Bloomington, Indiana UP, 1988.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

## Nota

1. Laís de Lorenzo Teixeira, Mestranda em Multimeios - Unicamp, lais.ltei@gmail.com

# O pioneirismo feminino da produtora Carmen Santos e seu engajamento na indústria e na política do audiovisual brasileiro

Lívia Cabrera

**Resumo** Sabe-se que a historiografia do cinema, especialmente a do cinema brasileiro, negligenciou a participação de diversas profissionais mulheres ao longo da história. Dessas representantes femininas, talvez Carmen Santos seja um dos nomes mais lembrados no cinema da primeira metade do século XX. A presente proposta buscará analisar a participação de Carmen como produtora cinematográfica exercendo um papel de liderança na constituição política do audiovisual no Brasil.

**Abstract** We all know that in historiography, especially in Brazilian cinema, the participation of many female professionals has been neglected throughout history. Among them, Carmen Santos might be one of the most memorable of the first half of the twentieth century. The present proposal will analyze the participation of Carmen as a film producer, playing a leading role on the building of audiovisual policy in Brazil.

## Introdução

Ao revisitarmos obras consideradas clássicas da História do Cinema Brasileiro, é comum encontrarmos a presença de Carmen Santos. Muitos desses autores a destacam como a figura feminina mais importante das primeiras décadas da nossa cinematografia. Embora a participação de muitas profissionais mulheres no cinema brasileiro tenha sido negligenciada ao longo dos anos<sup>2</sup>, podemos afirmar que isso não acontece com Carmen, pelo menos nesse universo das obras que se propõem a serem amplos manuais da História do Cinema Brasileiro<sup>3</sup>.

Este trabalho visa fazer uma reflexão sobre a carreira da realizadora Carmen Santos, sua trajetória enquanto uma das mulheres pioneiras na indústria cinematográfica brasileira e a forma como sua imagem foi construída e seu trabalho foi entendido na História do Cinema. Atriz e produtora de diversos filmes nas décadas de 1920, 30 e 40, o foco desta proposta estará principalmente no seu papel de produtora e sua importante participação nas discussões políticas para o audiovisual no Brasil.

Provocada por duas disciplinas: *História e Historiografia do Audiovisual*, ministrada por Rafael de Luna Freire e *Mulheres no Cinema Brasileiro*, oferecida por Marina Tedesco e Karla Holanda, ambas no PPGCine/UFF, utilizei como referência, inicialmente, o artigo *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*, de Arthur Autran (2007), cuja proposta de análise divide a historiografia em quatro momentos (proto-história, historiografia clássica, historiografia universitária e nova historiografia universitária) marcados por pesquisas consideradas fundamentais. A partir disso, procurei analisar em algumas das obras citadas pelo autor, expandindo o olhar para outras obras, identificando como a figura de Carmen Santos é retratada para, em seguida, pensar outros caminhos de análise e pesquisa sobre sua participação no Cinema Brasileiro. É recorrente nos livros encontrarmos referências a Carmen Santos – de fato uma figura feminina de destaque – mas é com o último momento, denominado por Autran de Nova historiografia universitária, que este trabalho procura dialogar ao revisitar a carreira dela sob outra perspectiva.

## O outro lado da carreira de Carmen Santos

Carmen Santos aparece nas obras clássicas como “o grande nome feminino de nosso Cinema” (NOBRE, 1955, p. 20) e predominam referências ao início da sua carreira, suas tentativas de produções nos anos 1920 e sua consagração como estrela. É comum vermos Carmen retratada como um corpo perfor-

mático, uma beleza física revelada pela câmera, ocultando a capacidade profissional da atriz, cuja carreira era quase sempre deixada de lado pela imprensa que preferia tecer comentários sobre seus atributos físicos (HOLLANDA, 1991). São textos que a recordam como uma figura exagerada, na quantidade de fotografias, figurinos, maquiagem e outros luxos. Há, ainda, referências às vontades empresariais de Carmen, mas geralmente marcadas pelo fracasso, em consonância com o pessimismo que marcou essa historiografia clássica<sup>4</sup> (AUTRAN, 2007). Menos comuns são os trabalhos que lidam com o período de constituição da empresa *Brasil Vita Filme*, já em meados dos anos 1930, e o papel de produtora de Carmen. A narrativa histórica mais rara, mas ainda existente, projeta em Carmen uma figura batalhadora, obstinada em fazer cinema e que, com seu próprio capital, construiu um estúdio de primeira linha e objetivava consolidar uma indústria de padrão norte-americano. Por outro lado, essa mesma imprensa destaca seus erros, os abandonos de projetos, os fracassos de bilheteria. Carmen, assim como outros realizadores do período, não eram entendidos como empresários pela historiografia, mas aficionados, apaixonados, que a duras penas conseguiam produzir alguns filmes e às vezes eram bem sucedidos.

É compreensível a dificuldade desses autores em sintetizar tantos anos de acontecimentos num único livro e, dentro da proposta, entrar em detalhes ou minúcias. O que estamos procurando fazer é entender as escolhas feitas pelos autores e criticar as ausências. Por exemplo, não é raro nos filmes que são produtos da parceria entre Carmen Santos e Humberto Mauro, como *Favela dos meus amores* (1936), primeiro longa-metragem de ficção da *Brasil Vita Filme*, a história praticamente ignorar o papel de Carmen como produtora do filme, tratando apenas do trabalho técnico do roteirista Henrique Pongetti e do diretor Humberto Mauro. Nesse caso, Carmen aparece com destaque como protagonista do filme, reforçando o laço da mulher com a atuação, o estrelato e a performance corporal.

Durante os anos na *Brasil Vita Filme*, de 1934 a 1952, Carmen Santos teve uma carreira bastante movimentada, com produções de longas e curtas-metragens, parcerias com diretores e técnicos importantes, diversos projetos iniciados, muitos planos, além de uma intensa atuação na política do audiovisual. A *Brasil Vita* esteve posicionada, ao lado de outras empresas como a *Cinédia* e a *Sonofilmes*, entre as primeiras iniciativas brasileiras mais sérias de consolidação de um estúdio no padrão hollywoodiano, que procuravam montar uma estrutura de industrialização da atividade cinematográfica (VIEIRA, 1987). Em toda a sua trajetória, Carmen defendeu um ideal artístico e industrial de cinema que tinha como referência Hollywood e isso, obviamente, também teve muito impacto nas características estéticas e técnicas da empresa que constituiu e dos filmes que realizou. Esse é um lado da trajetória da realizadora ainda pouco explorado pela história, assim como seu trabalho na coordenação das atividades técnicas do filme. Natural, se pensarmos nas atribuições de uma diretora de produção, mas muitas vezes entendido e descrito como uma interferência no trabalho dos outros.

O livro *As musas da matinê*, de Munerato e Oliveira (1982), contribuiu para a reflexão sobre atividades do cinema exercidas muitas vezes por mulheres. O papel de produtora, que Carmen exerceu muitas vezes, era pouco valorizado, pois além de ser uma mulher e chamar a atenção pelo reconhecimento como estrela de cinema, o papel de diretor era o de maior destaque. Carmen não só tinha o dinheiro para financiar os filmes, como fica registrado na maioria dos textos, mas também procurava as melhores condições técnicas para suas produções, pesquisando e adquirindo equipamentos, contratando e estabelecendo parcerias com profissionais de diversas áreas, por vezes mantendo-os exclusivos (ASSAF, 1979), acompanhando pessoalmente todas as etapas da produção, divulgação, distribuição e exibição de seus filmes. Para manter um padrão temático e estético similar às produções hollywoodianas, ela entrava com massivos investimentos em cenários e figurinos luxuosos, na intenção de modificar a imagem do cinema brasileiro<sup>5</sup>. Em entrevista<sup>6</sup> concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira, ele conta como ela tinha força e determinação para impor as suas vontades, afirmando “Não, eu nunca vi a Carmen dirigindo. A Carmen não dirigia. Ela dirigia era o diretor”. E continua explicando o tamanho dos seus esforços e a origem das estafas que a imprensa sempre noticiava: “Diretora de produção, diretora do diretor, diretora do fotógrafo, diretora dos artistas. Ela fazia tudo, tomava conta de tudo”. Foi



dessa maneira que a fama de exigente e dominadora de Carmen Santos foi construída.

Ainda em *As musas da matinê*, as autoras demonstram como a participação da mulher esteve subjugada, na maioria das vezes representadas como um apêndice do homem. Elas apresentam casos em que esposas, filhas, atrizes que contribuíam nas produções, filmando, escrevendo argumentos e roteiros, dirigindo cenas não eram creditadas, entendidas como um apoio do homem. Essa vinculação aconteceu com Carmen de maneira distinta, já que ela trabalhava muito a sua imagem, sempre divulgando seus projetos e planos na imprensa, construindo assim uma trajetória mais autônoma, “assumindo as coordenadas da sua carreira” (PESSOA, 2002, p. 45), ainda que isso a fizesse reconhecida mais pela carreira de atriz que pela de empresária e produtora, essa segunda muitas vezes omitida ou diminuída pela presença de algum grande técnico do cinema brasileiro, geralmente na direção. Além disso, destacam-se também os relatos de pessoas próximas e até mesmo uma troca de correspondências<sup>7</sup> com Humberto Mauro que narram a interferência de Antonio Seabra na carreira de Carmen Santos. Sendo seu parceiro, pai de seus filhos, financiador das empresas que Carmen constituiu<sup>8</sup> e dos filmes que produziu, sabe-se, por exemplo, que Seabra proibiu a exibição dos dois primeiros filmes produzidos por Carmen, *A Carne* (1924) e *Mademoiselle Cinema* (1924), ambos adaptações literárias de livros considerados polêmicos no Brasil. As fotografias de divulgação dos filmes mostram a atriz principal com roupas transparentes e insinuas. Provavelmente Carmen sofria pressões por ter sua imagem vinculada aos Seabras - família importante e de posses no RJ - e, posteriormente, por ter se tornado mãe, em 1928. São desse período também as discussões, muitas na *Cinearte*<sup>9</sup>, sobre a moralização e higiene no cinema para que esse fosse aceito pelas elites e alcançasse o *status* de arte adequado à classe burguesa.

Há ainda muitas lacunas na carreira de Carmen Santos. Apenas em 2002, com a publicação do trabalho de Ana Pessoa, *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, teremos uma obra de fôlego sobre essa importante figura feminina. Pessoa reúne a biografia da realizadora, destacando todas as suas atividades, especialmente no período do cinema silencioso. Ela enfatiza a personalidade empreendedora de Carmen, demonstrando muitas vezes suas intenções empresariais, ainda muito nova, com a *F.A.B. - Film Artísticos do Brasil*, e como ela conseguiu comandar sua própria carreira num grau de interferência jamais visto para uma mulher, com direito a uma intensa participação política de liderança na indústria cinematográfica brasileira (PESSOA, 2002). Ainda assim, o foco deste importante trabalho não está no período de existência da empresa *Brasil Vita Filme*, permanecendo uma lacuna na história desse que foi um dos estúdios mais importantes do Rio de Janeiro nos anos 1930. Acrescenta-se a ausência de um arquivo reunido que dê conta da sua trajetória. Carmen faleceu precocemente em 1952 e toda a documentação que resta sobre seu trabalho está espalhada em arquivos públicos ou com pesquisadores particulares, dificultando muito o levantamento e a compreensão de sua trajetória pessoal e da empresa que presidiu.

A nova fase da historiografia brasileira, identificada na segunda metade do artigo de Autran (2007), auxiliará a análise dessas questões tão raras nos trabalhos sobre Carmen Santos. Temas econômicos, sociais e políticos começam a aparecer nesse estudo sobre o outro lado de sua carreira. Essa nova fase da historiografia dialoga com os questionamentos propostos pelo movimento revisionista da História, surgido nos anos 1970, e que culminaram na *New Film History*, que se utiliza muito do trabalho com materiais extra-filmicos – muito importantes para entender o trabalho de Carmen – e que procura, também, apontar as falhas e a ausência da história, defendendo a renovação do discurso histórico e a análise de outros recortes que envolvam elementos que também integrem o cinema no Brasil, mas que foram deixados de lado por anos.

A década de 1930 é bastante importante para compreendermos o contexto que consolidou esse perfil empreendedor de Carmen e seu engajamento na política do audiovisual. Getúlio Vargas assume a Presidência da República em meados dos anos 1930, tendo como projeto político inicial o estímulo aos filmes voltados para a educação pública e para a propaganda estatal, contando com o respaldo da intelectualidade que pensava o cinema nacional na época, incluindo Carmen Santos, para quem “o cinema



é o livro do futuro<sup>10</sup>” e que seu estímulo iria proporcionar o “fortalecimento da unidade nacional<sup>11</sup>”. Animada com os sinais da política governamental, ela procura estabelecer parcerias, inicia a montagem da sua própria empresa e se envolve em discussões acerca da indústria cinematográfica e do cinema educacional. Também estabelece um importante diálogo político com o governo e seus ideais nacionalistas e propagandistas, bem como seus objetivos em torno de um projeto educacional.

Esse é um período importante para entendermos sua carreira, pois transformou a imagem que a imprensa da época tinha da realizadora, passando a entendê-la mais como uma produtora e formadora de opinião, ainda que a imagem estelar nunca se desvinculasse. Em 1934, ano de constituição da *Brasil Vita*, Carmen faria 30 anos, o que a distanciava dos papéis de mocinhas modernas que desejava fazer no início da carreira. A beleza, a juventude, o amadurecimento e a participação nos debates sobre o cinema sem dúvida foram fatores que também pesaram nas escolhas da sua carreira.

Carmen foi ascendendo e amadurecendo profissionalmente, envolvendo-se em quase todas as atividades do cinema. São poucas as referências nos livros sobre a importância da realizadora nas discussões, no processo de industrialização e na formulação de uma legislação protecionista e de estímulo para o cinema. A sua inserção no cenário político é muito emblemática quando se aponta que a única manifestação pública entre os produtores ocorrida na I Convenção Cinematográfica Nacional, de 1932, promovida pela Associação Brasileira Cinematográfica, foi a de Carmen Santos (PESSOA, 2002), que em seu nome fez um discurso engajado<sup>12</sup> e defendeu publicamente o cinema brasileiro diante de uma plateia de representantes masculinos, em sua maioria, estrangeiros. Ana Pessoa afirma que “a construção do espaço singular de liderança feminina no meio cinematográfico nacional, já por si cercado de incredulidade e descrédito, exigirá de Carmen Santos estratégias não só para a viabilização de seus projetos, mas também para a sua legitimação como empresária” (PESSOA, 2006).

Nota-se, nesse período, um claro desejo de união e de estruturação de um grupo de produtores centrados no Rio de Janeiro para criar instrumentos que proporcionassem condições de enfrentamento do domínio norte-americano no cinema e que consolidasse a atividade cinematográfica nacional. O embate entre os representantes das áreas do comércio cinematográfico representa o momento de agitação e a tentativa de se estruturar de forma eficiente. Carmen, acompanhando essas discussões, conseguia um bom espaço na imprensa para defender suas ideias. Fernanda Generoso (2016) mostra em sua dissertação que na revista *A Scena Muda*, no ano de 1932, de cinco matérias sobre o cinema brasileiro, quatro são entrevistas com Carmen Santos em que ela se posiciona em defesa do cinema brasileiro e do filme educativo, entre outros assuntos. Ela ainda foi uma das poucas mulheres a fazer parte da constituição de associações com fins políticos que começaram a se formar no período, como a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros - A.C.P.B.

Aliás, sua relação com a A.C.P.B. é um episódio da sua trajetória que merece ser investigado mais a fundo. Há registros fotográficos<sup>13</sup> da sua presença na cerimônia de assinatura do Decreto 21.240, primeira lei de proteção ao cinema brasileiro, ao lado de representantes da A.C.P.B. e do Presidente Getúlio Vargas em fevereiro de 1932. Em consulta ao Relatório da Diretoria da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, biênio de 2/6/1934 a 2/6/1936, deparamo-nos com uma estranha exposição do relator Armando Carijó que narra o desligamento de Carmen Santos devido às ligações com uma pessoa afastada pela A.C.P.B. do grupo. Ele ainda continua afirmando que Carmen, caindo em si, retornou à agremiação que, reconhecendo a importância da produtora, ofereceu-lhe o cargo de 2ª vice-presidente na Diretoria. Não há mais nenhuma explicação sobre o assunto, mas, ao longo do relatório, é possível verificar a constante participação de Carmen Santos na Associação através da sua empresa, a *Brasil Vita Filme*.

Carmen conseguiu estruturar uma das empresas produtoras mais importantes do Rio de Janeiro dos anos 1930, animada com os sinais de um novo momento político esperançoso para os trabalhadores do cinema do Brasil. Funda a *Brazil Vox Film*<sup>14</sup>, posteriormente *Brasil Vita Filme*, em 30 de outubro de 1934, sob

a presidência da mesma, tendo como diretor técnico Humberto Mauro e como diretor artístico, o pintor Augusto Bracet. Os estúdios são construídos aos poucos num grande terreno na Tijuca, contendo camarins, escritórios, laboratórios, carpintaria e ateliê de pintura (NORONHA, 2009), finalizados em 1937. Segundo os registros cartoriais, Carmen Santos entrou na sociedade com todos os móveis e maquinaria cinematográfica de sua propriedade, uma robusta lista de equipamentos oriunda dos investimentos que foi fazendo ao longo da vida profissional. Na ata da primeira assembleia, registra-se que o propósito da fundação da empresa seria a “produção de filmes cinematográficos, especialmente de caráter educativo nacional<sup>15</sup>”.

A aproximação com as ideias governamentais para o cinema fez com que ela divulgasse na imprensa a intenção de construir nos terrenos da *Brasil Vita* um estúdio voltado exclusivamente para as atividades de uma escola técnica cinematográfica, uma maneira de contribuir para a educação e estimular a formação de técnicos para a indústria do cinema<sup>16</sup>. As empresas produtoras do período, inclusive a *Brasil Vita Filme*, se agarraram na confecção e distribuição dos complementos nacionais que se tornaram de exibição obrigatória a partir do Decreto 21.240 de 1932, após pressões de grupos como a A.C.P.B. Essa produção, no limite, garante a movimentação e o desenvolvimento técnico das empresas. Também nessa fase, associada e assessorada por Humberto Mauro, realiza importantes filmes musicais, *Favela dos meus amores* (1935), o maior sucesso de público, crítica e renda da produtora e ainda *Cidade Mulher* (1936), esse já marcado pelo fracasso da bilheteria, embora a expectativa fosse grande. Importante frisar que essas marcas de bilheteria são reproduções de consensos encontrados em diversas obras da História do Cinema no Brasil, mas que necessitam ser revisitados levando em consideração outros fatos.

Com a produção de Carmen Santos, Humberto Mauro, o grande nome técnico da época, dirigiu alguns filmes de curta-metragem, o primeiro deles *Marambaia* (1933), ainda antes da constituição da empresa, distribuído pela *Cinédia* no mesmo período de *Onde a terra acaba* (1933). Durante a época em que trabalhou para a *Brasil Vita Filme*: *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório* (1934), *Pedro II* (1935), *Taxidermia* (1935). A empresa ainda apresentou, em 1937, dois cinejornais de nome *Brasil Vita Filme Atualidades nº 01* e *Brasil Vita Filme Atualidades nº 02* (1937) e, em 1945, a *Revista Brasil Vita Filme* (1945), em resposta aos estímulos do período, mas todos aparentemente sem continuidade de produção. Ainda foram encontrados registros de produções sem informações técnicas, de direção, argumento, roteiro<sup>17</sup>: *Praias de Sepetiba* (1935), *Pescadores de Sepetiba* (1935), *No jardim Zoológico do Rio* (1935), *A procura de Marília* (1941), *Um minueto de Mozart* (1941), *Terra carioca* (1941), *Terra dos Inconfidentes* (1941), *A escultura no Brasil* (1946). Pelos títulos e datas, podemos deduzir que alguns dos filmes foram rodados na mesma época de longas-metragens da empresa produtora, certamente aproveitando a organização de produção já montada. É possível, também, encontrarmos algumas coproduções da *Brasil Vita Filme* com o INCE<sup>18</sup>, o que demonstra essa aproximação aos projetos governamentais para o cinema e os caminhos que ela iria escolher para as suas produções.

Por volta de 1937, Carmen irá anunciar a grande empreitada do seu estúdio, *Inconfidência Mineira* (1948), projeto grandioso, com a intenção de reconstituir fielmente o episódio histórico e que demorou aproximadamente 10 anos para ser exibido, fazendo com que o estúdio praticamente ficasse parado, com dedicação quase total para o filme, excetuando-se a produção de alguns curtas e de *Argila* (1942). Carmen dialoga com membros do governo e com o próprio Presidente da República a fim de obter respaldo institucional ao seu projeto. Roquette Pinto oferece a ela a supervisão do INCE<sup>19</sup> e também é oferecida a colaboração do Ministério da Guerra<sup>20</sup>. A direção do filme inicialmente é anunciada como sendo Humberto Mauro, mas por motivos desconhecidos, Carmen assume a direção da obra, sendo a terceira mulher, do que se tem registrado, a dirigir um longa-metragem de ficção na História do Cinema Brasileiro.

A cooperação entre Carmen Santos e Humberto Mauro aconteceu em diversos momentos da carreira de ambos. Paulo Emílio Salles Gomes (1974) se refere à importância de Carmen na carreira de Mauro na fase do Rio de Janeiro, mas a importância é recíproca, já que Mauro participou de boa parte

da produção da empresa e das escolhas dentro do que se esperava do modelo do *studio system*. É interessante registrar também a importância das associações entre profissionais para o cinema brasileiro nesse período. Carmen firmou parcerias importantes, em momentos diferentes da carreira, com Mário Peixoto, com o diretor de fotografia Edgar Brazil, que acompanhou Carmen Santos em quase todos os seus projetos e com Watson Macedo, que no início da sua carreira trabalhou na *Brasil Vita Filme*. Ela ainda tinha uma parceria de anos com jornalistas da área de cinema fundamentais para o período, como o amigo Pedro Lima e Lamartine S. Marinho, construindo importantes campanhas e coberturas publicitárias em torno dos projetos dela. Por fim, a parceria com Adhemar Gonzaga, que passou por projetos de coprodução de filmes e pela campanha em prol da industrialização do cinema no Brasil, envolvendo muitos grandes nomes do período.

Ao pesquisarmos sobre a trajetória de Carmen Santos e da *Brasil Vita Filme* nos jornais e revistas da época, facilmente encontramos informações sobre diversos projetos em que ela divulgava, entusiasmada, suas ideias para a imprensa. Alguns dados levantados demonstram uma linha de continuidade com a temática de valorização da cultura brasileira e a formação de um sentimento de pertencimento nacionalista, conectado com os valores governamentais e afinado com o pensamento sobre o cinema que predominava entre a elite intelectual brasileira. No final de sua carreira, Carmen Santos ainda assina a produção de mais dois longas-metragens: *Inocência* (1949) e *O Rei do Samba* (1952), ambos dirigidos por Luiz de Barros. Deixou para trás vários projetos não concluídos, como: *O céu da Marambaia* e *Ouro verde - drama do café*, projetos que realizaria com Humberto Mauro; *Tiradentes* e *Uma janela aberta...* e as estrelas, baseado no romance *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado, projetos que realizaria com Mário Peixoto, a aquisição dos direitos do romance *Cacau*, de Jorge Amado; a negociação de uma coprodução em 1936, com H. da Costa, produtor português; *Alvorada Azul*, associação com Raul Roulien, *Mentira Carioca*, com roteiro do escritor Raymundo Magalhães Jr.; o projeto de filmar a biografia de Chiquinha Gonzaga, *Lua Branca*, com Dercy Gonçalves (ASSAF, 1979) e o desejo de que a *Brasil Vita Filme* continuasse o trabalho em prol do Cinema Brasileiro, o que a fez abrir os estúdios para o trabalho de outras empresas e para outros produtores.

## Conclusão

Carmen tinha contra si a mentalidade da época, a qual considerava a mulher inapta para a vida pública (PESSOA, 2002), restrição que contava com a afirmação de correntes científicas sobre a fragilidade feminina, restringindo sua participação social e profissional. É comum encontrarmos em reportagens, críticas e depoimentos a vinculação do seu trabalho às características negativas ligadas ao feminino, como instabilidade, exagero, vulnerabilidade, sempre colocando em questão o projeto liderado por uma mulher, não considerando inúmeras outras questões de ordem social e econômica que embarreiravam a produção cinematográfica brasileira. A imagem pública de Carmen oscila ora entre o nervosismo, a incompetência técnica e a fragilidade, principalmente quando se noticia a suspensão de algum de seus projetos, ora pela bravura, ousadia e empreendedorismo, sempre que ela provoca, ao seu modo, o entusiasmo da imprensa.

Desde suas primeiras aparições nos meios de comunicação, Carmen era apontada como uma atriz de fotografias, uma esbanjadora de dinheiro com publicidade pessoal, alvo de piadas. Jovem, bonita, atraente (dentro do padrão de beleza esperado), Carmen foi, muitas vezes, descrita de forma negativa, tratada de maneira estereotipada, o que frequentemente distorcia seus esforços na produção, vistos com o único propósito da fama de promover a imagem e a carreira de estrela do cinema. Não é intenção dessa análise negar que Carmen tenha sido influenciada pela política do estrelismo, mas procurar compreender de que maneira ela usou esse caminho para construir uma imagem de si nos moldes do que julgava ser o ideal, construindo uma consciência cinematográfica que se assemelhava a vários de seus colegas e que se espelhavam no modelo de sucesso hollywoodiano.

Acredito que a forte motivação idealista de Carmen Santos, que parecia se importar menos com

questões de viabilidade econômica (HEFFNER, 2009), destacando sempre os ideais artísticos e nacionalistas que marcaram sua trajetória, pesou nos problemas que enfrentou e na forma como sua imagem foi construída pela História do Cinema Brasileiro. Apesar disso, fica claro que ela conseguiu proporcionar à *Brasil Vita* uma estrutura interna, um modelo de negócio e, no limite, ser inserida no mercado brasileiro, explorando economicamente alguns de seus produtos, como muito bem analisou Hernani Heffner, ainda que a História tenha um tom condenatório, entendendo essa iniciativa muito mais pelo viés do amadorismo, da satisfação pessoal e da paixão (HEFFNER, 2009). Dentro de um contexto como esse, a empresa, ao lado de outras como a *Cinédia* e a *Sonofilmes*, representaram um ponto de ruptura, um novo ciclo produtivo no Brasil (HEFFNER, 2009).

Numa sociedade patriarcal como a brasileira, onde somente no início do século XX se torna comum ver mulheres brancas ocupando espaços de sociabilidade ou funcionais fora do lar, Carmen conseguiu ver nos dispositivos da política do estrelismo uma maneira de ter voz, de opinar, de exercer um papel, de ser vista (PESSOA, 2002) e um caminho para se construir empresária. Assim, ela conseguiu transgredir o espaço direcionado a uma atriz de cinema, construindo uma imagem que representa algo mais amplo. A inquietude que costura toda sua trajetória a fez ir além da representação dos textos estelares (PESSOA, 2002). É nítido que ela trabalhou intensamente para obter espaço na mídia e entre intelectuais e autoridades para seus projetos e suas ideias em prol da consolidação da cinematografia brasileira. Se por um lado sua exposição beneficiou seus planos e abriu caminhos para parcerias, também não a isentou de ser muito criticada e ridicularizada (PESSOA, 2002). Assim, resgatar esse outro lado da carreira de Carmen Santos é buscar potencializar sua trajetória, esquecida por muito tempo, muitas vezes limitada a uma imagem estelar, de atriz com dinheiro que custeava o que fosse preciso para aparecer nas telas do cinema e nas revistas, desmerecendo seu trabalho de produtora, seu ativismo político, ainda que ideologicamente alinhada às questões estadonovistas e esteticamente atravessado pelo modelo do *studio system*.

## Referências

- ASSAF, Alice G. “Carmen Santos”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 33, p. 14-29, 1979.
- AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. 2007. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n14\\_Autran.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf). Acesso em 29 ago. 2018.
- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CABRERA, Livia. *Da fragilidade à histeria: corpo e subjetividade femininos em A Carne (1888)*, de Júlio Ribeiro. Monografia de conclusão em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Nasci para o cinema e de nada mais quero saber: A trajetória imagética de Carmen Santos”. *Revista Rascunho*, Universidade Federal Fluminense, v9, n16, 2017.
- FONTES, Fernanda Cavaliere. *Greta Garbo na Cinearte: a apropriação brasileira de um mito hollywoodiano*. Trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- GENEROSO, Fernanda. *A serviço do cinema: História e Cultura política nas revistas A Cena Muda e Cinearte na década de 1930*. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- GOMES, Paulo E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- GONÇALVES, Mauricio. “Argila, um filme, uma mulher, uma nação”. *Arquivo em Cartaz*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.
- GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1996.



GOULART, Isabella R. O. *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação (Mestrado) USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988). Rio de Janeiro: Ciec/UFRJ; MIS; Funarj.

LAURINDO, Antonio. “Apresentação”. Arquivo em Cartaz, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

LUCAS, Taís Campelo. Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926 - 1942). Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MUNERATO, Elice e OLIVEIRA, Maria Helena. As musas da matinê. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos meus amores (H. Mauro, 1935)”. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. Universidade de São Paulo, v. 36, nº 32, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654> . Acesso em: jan. 2017.

NOBRE, F. Silva. Pequena história do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: A.A.B.B., 1955. (Cadernos A.A.B.B., 5).

NORONHA, Jurandyr. Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro. São Paulo: EMC, 2009.

PESSOA, Ana. Carmen Santos: o cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. “Argila, ou falta uma estrela... és tu”! Fênix: Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal de Uberlândia, Vol 3, Ano III, nº 1, jan/fev/mar 2006. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

\_\_\_\_\_. “A star in te spotlight. Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s”. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (ORG). Stars and Stardom in Brazilian Cinema. New York: Berghahn Books, 2017.

RAMOS, Fernão et al. História do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac, 2000.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 487 p.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: RAMOS, Fernão et al. História do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

## Notas

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Contato [livia\\_cabrera@id.uff.br](mailto:livia_cabrera@id.uff.br)

2. Ver HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs.). Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

3. A afirmação foca apenas nas obras da nossa Historiografia, mas num outro momento seria importante destacar a ausência das mulheres nos programas das disciplinas de História do Cinema, por exemplo.

4. Em sua maioria são textos que destacam momentos de glória no passado, mas que constroem uma história oscilante, com momentos de expectativas e descrença, a maioria afirmando a impossibilidade



de se fazer cinema no Brasil naquele momento.

5. Carmen endossava a ideia de trazer qualidade para as produções e afastar a imagem do cinema brasileiro da chanchada, dita popular, barata, rápida, mal-acabada.

6. Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984. O acesso à entrevista foi possível graças a uma transcrição da mesma no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira. Pedro era amigo próximo de Carmen Santos e como jornalista acompanhou toda a sua carreira.

7. Essa correspondência é referenciada no subcapítulo sobre Carmen Santos em Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte (1974).

8. Tratam-se da Film Artístico Brasileiro – FAB e da Brasil Vita Film.

9. Cinearte (1926 – 1942), revista da Editora O Malho, oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista Paratodos, tornou-se um locus privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro.

10. A Scena muda, 11º ano, nº 571, 1 mar. 1932, p. 8, apud PESSOA, op. cit., pp. 155, 156.

11. Idem, pp. 155, 156.

12. Cinearte, ano VII, nº 308, 20 jan. 1932, p.8.

13. A fotografia encontra-se no livro Introdução ao Cinema Brasileiro (1959) de Alex Viany.

14. A mudança de nome deveu-se a uma imposição judicial da Fox Film do Brasil. Para propor um novo nome, Carmen realiza um concurso de ideias pelo jornal A Batalha (O Imparcial (MA), 27 dez. 1935).

15. Diário Oficial da União, 23 fev. 1935, seção 1, p. 59.

16. A empolgação de Carmen com a escola é grande e ela chega até mesmo a oferecer os lucros que supunha que seriam obtidos com Cidade Mulher para iniciar a escola. A Scena Muda, 16º ano, nº 800, 21 jul. 1936, pp. 5, 6.

17. O que nos faz acreditar que os filmes existiram é a existência de liberação de censura publicada no Diário Oficial da União, além dos registros na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

18. Foram encontrados alguns registros de co-produções realizadas entre a Brasil Vita Film e o INCE. Alguns títulos são: Victoria Régia (1937), Lagoa Santa – Minas Gerais (1940), Manganês: extração, beneficiamento, galerias (1943), Canções populares 1: Chuá chuá e Casinha Pequeninina (série brasileiras nº 1) (1945), Alberto Nepumoceno (1950) todos dirigido por Humberto Mauro. O levantamento foi realizado em consulta ao livro de tombo do Instituto pela Cinemateca Brasileira.

19. A “Inconfidência Mineira” terá a supervisão do Instituto. Diário Portuguez, 1 set. 1937.

20. Revista Carioca, jan. 1938.

# Abordagem Triangular em aulas de Cinema para a Educação Básica

*Luciano de Melo Dias<sup>1</sup>*

**Resumo** Este trabalho apresenta a abordagem triangular para o ensino de arte aplicado em turmas de cinema no ensino médio, dentro do componente curricular Arte. A partir do zigzague proposto por Ana Mae Barbosa (1998, 2012) entre o contextualizar, ler e fazer arte, nos propomos a analisar uma proposta desta prática aplicada nas pedagogias do cinema, dialogando com o Escolar proposto por Masschelein e Simons (2017). Para tanto, vamos utilizar as abordagens pedagógicas de Bergala (2006), Fresquet (2007, 2013) e Migliorin (2015, 2016).

**Abstract** This work verses about triangular approach in the teaching of the arts in cinema classes on high school, as subject. From the zigzagging proposed by Ana Mae Barbosa (1998, 2012) between contextualize, make and appraise (read) art, we propose to study a proposal of this approach applied to the cinema pedagogies, relating to Scholar as proposed by Masschelein and Simons (2017). To do so, we will refer to the works of Bergala (2006), Fresquet (2007, 2013) and Migliorin (2015, 2016).

## Introdução

Nesta pesquisa, temos a proposta de ir a campo e aplicar a abordagem triangular na prática de cinema no componente curricular Arte na educação básica. Como introdução, serão apresentados brevemente documentos normatizadores da educação básica, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (BRASIL, 1996), e documentos norteadores, como os Parâmetros Curriculares Nacionais para o ensino fundamental (BRASIL, 2000) e para o ensino médio (BRASIL, 1999), no que diz respeito ao Ensino da Arte, assim como a proposta pós-moderna da abordagem triangular que inspirou estes documentos; e a concepção de ensino de arte na escola por Alain Bergala (2006), referência para a pedagogia do cinema, em diálogo com o conceito de escola, escolar e as operações pedagógicas (MASSCHELEIN, SIMONS, 2017). Para a prática de sala de aula proposta, recorreremos a algumas pedagogias do cinema a fim de inspirar o trabalho com a turma: as contribuições de Alain Bergala com a pedagogia do fragmento e as três operações mentais fundamentais: escolha, disposição e ataque (BERGALA, 2006. FRESQUET, 2013). Também faremos referência aos estudos sobre cinema e educação de Fresquet (2007, 2013) e à pedagogia do mafuá e os cadernos do Inventar com a Diferença (MIGLIORIN, 2015, 2016). Por fim, vamos analisar a prática do dispositivo montagem paralela com uma turma de ensino médio no componente curricular Arte.

## O Cinema na Escola e o Ensino de Arte

Embora reconhecido como “modalidade artística”, talvez por seu surgimento recente, o cinema não é devidamente assimilado nos estudos relativos à arte educação. A Arte é componente curricular obrigatório para os diversos níveis da educação básica desde 1996, conforme redação dada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (BRASIL, 1996), e em uma leitura mais simples, pode-se interpretar que um currículo escolar que contemple um ano para a o ensino fundamental e um ano para o ensino médio atenda a lei. Especificamente no que diz respeito à Arte na Educação Básica, não obstante que o nome do componente curricular seja Arte, as universidades têm formado profissionais em áreas ou habilidades específicas, notadamente em Música, Artes Visuais, Teatro e Dança. Estas quatro áreas são as apontadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), documentos norteadores da educação básica, como modalidades para o ensino de arte na etapa do Ensino Fundamental na Educação Básica

(BRASIL, 2000). O audiovisual, nesta etapa, é utilizado de forma instrumental ou tratado como parte das Artes Visuais. Para o ensino médio nota-se um avanço, pois o audiovisual é citado como modalidade artística autônoma, com conteúdo próprio, embora os conceitos e os conteúdos sejam indicados de forma geral e há a indicação de que as modalidades artísticas possam ser consideradas separadamente ou articuladas entre si, o que abre espaço legal para o estudo do cinema e audiovisual como ensino de arte. (BRASIL, 1999)

De acordo com Alain Bergala (2006), a entrada da Arte na escola deve se dar como uma ruptura com as normas de ensino e pedagogia clássicas, fazendo distinção entre a educação artística e o ensino artístico, e diz que a arte, sem ser cortada de uma dimensão essencial, (...), não deve ser confiada a um professor especializado, recrutado por concurso. (BERGALA, 2006) De acordo com a sua visão, há a convicção de que toda e qualquer forma de estruturação nesta lógica disciplinar reduz a carga simbólica e o poder de revelação no sentido fotográfico do termo, e a arte enquanto tal deve manter um elemento de anarquia e de desordem, tendo o “artista” como estranho à escola. Em resumo, ele vê a arte em lugar diferente de um conteúdo curricular, de um curso localizado, citando Godard “Pois se há regra, há exceção. Existe a cultura que é a regra, e há a exceção que é a arte.” (BERGALA, 2006). Corroborando esta visão do professor de arte, logo de cinema, está Migliorin (2015), o qual questiona a ordem temporal da escola e propõe trabalhar subvertendo as amarras disciplinares da sala de aula. Pensamos aqui sobre as críticas à escola e ao modelo escolar, e propomos seguir o esforço de Masschelein e Simons em explorar o que faz da escola uma escola a partir de um ponto de vista educacional (MASSCHELEIN e SIMONS, *apud* LARROSA, 2017). No livro *Em defesa da escola*, os autores apontam o que é o escolar, e que o conceito de escola surge na Grécia antiga como uma maneira de se democratizar o tempo livre

é importante ressaltar que a escola é uma invenção (política) específica da *polis* grega e que a escola grega surgiu como uma usurpação do privilégio das elites aristocráticas e militares na Grécia antiga. Na escola grega, não mais era a origem de alguém, sua raça ou “natureza” que justificava seu pertencimento à classe do bom e do sábio. (...) o principal e, para nós, o mais importante ato que a “escola faz” diz respeito à suspensão de uma chamada ordem desigual natural. Em outras palavras, a escola fornecia *tempo livre*, isto é, tempo não produtivo, para aqueles que por seu nascimento e seu lugar na sociedade (sua “posição”) não tinham direito legítimo de reivindicá-lo. Ou, dito ainda de outra forma, o que a escola fez foi estabelecer um tempo e espaço que estava, em certo sentido, separado do tempo e espaço tanto da sociedade (em grego: *polis*) quanto da família (em grego: *oikos*). Era também um tempo igualitário e, portanto, a invenção do escolar pode ser descrita como a democratização do *tempo livre* (MASSCHELEIN, SIMONS, 2017, p.26)

Este tempo livre, não produtivo, melhor dizendo, fora de uma lógica produtiva positivista, guarda relação com a proposta do ensino de arte, trazendo relação com a possibilidade de democratizar o acesso à produção e fruição das obras, em especial do cinema. E este escolar, de acordo com os autores, é resultado de operações pedagógicas artificiais: operação de *suspensão* temporária dos laços de família e do Estado, considerando como um estudante; operação de colocar temporariamente fora do uso habitual das coisas ou do efeito da ordem; a operação de criar tempo livre, *skholé*, isto é, tempo para o estudo e o exercício; operação de profanação, de fazer públicos conhecimentos e práticas e *colocar sobre a mesa*, disponibilizar meios até então inacessíveis, democratizando o acesso a elas; e operação de tornar a atenção e a renovação possíveis (LARROSA, 2017). Compartilhamos da crença dos autores de que vale a pena tentar desenterrar as operações pedagógicas artificiais da escola como prática e arranjo pedagógicos para tornar coisas públicas e para reunir pessoas e o mundo, ideia de escola que surgiu na Grécia, a partir do cinema e audiovisual. Estas operações pedagógicas dialogam com as três crenças no

audiovisual apontadas por Migliorin (MIGLIORIN, 2010), nas quais há possibilidade de tornar comum o que não nos pertence, o que está distante; a possibilidade de inventar espaços e tempos que possam perturbar uma ordem dada, dos lugares de poder; e a capacidade de autoria, no gesto emancipado e de leitura intelectual e sensível dos filmes, assim como de processos criativos por parte dos estudantes. A abordagem de Adriana Fresquet também faz alusão às operações pedagógicas, ao observar que propiciar uma experiência de cinema aos mais novos na escola pode significar um gesto irreverente de profanação e transformação dos objetos sagrados no ato de enriquecer repertórios, para além do mercado. (FRESQUET, 2013, p.100) Essa profanação dialoga com a pedagogia da criação ao se realizar a análise de um filme, por exemplo, percorrendo-o criativamente, atento ao que se mostra e ao que se esconde na tela e imaginando possíveis escolhas da própria autoria. Profanar diz respeito ao próprio brincar. (FRESQUET, 2013, p.101) E aponta características da suspensão, defendendo que fazer cinema na escola é uma experiência rica para reduzir assimetrias entre professores e estudantes, e entre eles próprios. “A descoberta de novos interesses e capacidades pode contribuir para uma reconfiguração da autoestima de alguns estudantes.” (FRESQUET, 2013, p.61) Estas práticas de cinema na educação, a partir das operações pedagógicas, em um contexto escolar, em uma escola escolarizada (MASSCHELEIN, SIMONS, 2017) vão possibilitar se tornar o lócus para as aulas de arte, dentro ou fora do currículo.

### Abordagem Triangular

A Arte Educação tem seu eixo principal na abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa (BARBOSA, 1998, 2006) que inspirou parte dos documentos legais relativos ao Ensino da Arte na educação básica. A proposta ou abordagem triangular surgiu nas duas últimas décadas do século passado como uma resposta pós-moderna para o Ensino de Arte. Baseada em três movimentos – o fazer artístico, a contextualização e a leitura da obra de arte – serve como referência principal aos professores de arte em nosso país. Sistematizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, mas cujo processo se iniciou no Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1983 (BARBOSA, 1998, p.XXVI). A metáfora proposta propõe a abordagem dos três pontos com igual relevância, em diferentes momentos e caminhos. Este triângulo não se refere à metodologia, que é própria de cada professor, se refere a fases do processo ensino aprendizagem, em diversas combinações de acordo com sua metodologia própria.

Hoje a metáfora do triângulo já não corresponde mais à organização ou estrutura metodológica. Parece-nos mais adequado representá-la pela figura do ziguezague (...) o processo pode tomar diferentes caminhos: contexto-fazer-contexto-ver; ou ver-contextualizar-fazer-contextualizar; ou ainda fazer-contextualizar-ver-contextualizar (BARBOSA, 1998, p.XXXIII).

Ana Mae segue explicando que a abordagem triangular não se restringe aos conteúdos do Ensino de Arte, se prestando a diversas disciplinas do currículo básico.

Há muita apropriação adequada da Proposta Triangular por professores de outras áreas. Como essa proposta não se baseia em conteúdos, mas em ações, é facilmente apropriada a diversos conteúdos. A abordagem triangular corresponde aos modos como se aprende, não é um modelo para o que se aprende (BARBOSA, 1998, p.XXVII).

Vale notar nos PCNs o uso camuflado da abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa (BARBOSA, 1998), em que ela aponta ter sido prejudicial ao entendimento correto de sua proposta para o ensino de arte

Outro azar enorme que atrapalhou a recepção da abordagem triangular foi a apropriação que dela fizeram os Parâmetros Curriculares Nacionais, modificando seus componentes

para que não fosse reconhecida, o que resultou em conservadorismo. (...) e impedindo que a abordagem triangular se ampliasse pela ação inventiva dos professores, que passaram a obedecer as normas ditadas pelo Ministério da Educação, através dos PCNs. (BARBOSA, 1998, p.XXXI).

Isto é, mesmo que não citada diretamente, a abordagem triangular serviu como uma das principais referências à construção dos PCNs Arte, muito embora a sistematizadora de tal abordagem reconheça deturpações em sua proposta. Embora não se refira diretamente ao cinema e audiovisual em seus textos, a proposta de Ana Mae Barbosa encontra eco nas práticas que envolvem cinema e educação.

### **Pedagogias do Cinema**

Em relação às pedagogias do cinema, tomamos como referência primeira os estudos de Alain Bergala com a hipótese cinema (BERGALA, 2006). Além do reencontro com a alteridade, a hipótese cinema de Bergala aponta a relação entre a leitura dos filmes como aproximação crítica, e a passagem ao ato, à realização cinematográfica, não reconhecendo uma ruptura entre leitura e decifrar de códigos e uma pedagogia da passagem ao ato realizador. (BERGALA, 2006).

Bergala faz referência a uma pedagogia do fragmento, ou pedagogia da articulação e combinação de fragmentos (ACF) para as aulas de cinema. O autor considera que é possível apresentar planos de diferentes filmes, colocando-os em relação por critérios de filiação, temáticos, entre outros. (BERGALA, 2006. FRESQUET, 2013) esta pedagogia sugere observar uma sequência de planos que pretenda mostrar alguma relação de filiação por diretor, por exemplo, “endereça o olhar” para o objetivo do que se quer dar a ver. Fresquet defende o trabalho com fragmentos, devido à viabilidade dada à relação espaço tempo do trabalho escolar, oferecendo múltiplas opções de difícil escolha no circuito comercial e no espaço doméstico, introduzindo ao mesmo tempo “petiscos da história e da linguagem de um modo não linear”. (FRESQUET, 2013, p.54)

Mostrar às crianças conjuntos de trechos de filmes as instiga a fazer sua própria busca, pois ficam curiosas para ver o antes e o depois daqueles trechos. (...) Cortar a projeção de um trecho no momento em que a narrativa exige continuação pode parecer uma maldade, porém o efeito é o contrário. Essa ação tem gerado uma reação de emancipação na busca por assistir a filmes completos, por parte dos alunos, mais do que qualquer outra. (FRESQUET, 2013, p.55-56)

Outra proposta de Bergala é a pedagogia da criação, ou gestos de criação cinematográfica, que opera três fases, também presentes na prática do *Minuto Lumière*

É necessário lembrar aqui o que Bergala considera como os gestos de criação cinematográfica, os quais são úteis para pensar todo tipo de criação. A criação cinematográfica põe em jogo três operações mentais fundamentais: a escolha, a disposição e o ataque. Que podem estar presentes em qualquer fase do processo de produção. (FRESQUET, 2013, p.56)

Ele aponta ainda que esses gestos do cinema também são gestos do professor, pois a tarefa docente, quando encarada criativamente, supõe uma série de escolhas relativas à que conteúdos, que espaço, quanto tempo, entre outras; de como dispor estas escolhas, em que ordem introduzir os conteúdos, organizar trabalhos grupais, etc; e o ataque ao combinar as decisões para a efetiva realização da experiência de aprendizagem. (FRESQUET, 2013, p.59) Outras sugestões de Bergala sobre a pedagogia ACF são de realizar partes de um filme virtual maior, em vez de produtos acabados. E sugere exercícios



e práticas, como o exercício de três planos “por exemplo, que se façam e se editem três planos em um dado espaço, para que, na montagem, como em um jogo de criação, possamos inventar um espaço novo.” (FRESQUET, 2013, p.60). Fresquet também fala sobre uma pedagogia godardiana: para Godard, a escola vira “o bom lugar” e o cinema “o lugar errado”, uma dura crítica à cinefilia francesa da época, e elenca três motivos para isto, escola como lugar do inquestionável, estabelecido e imutável; modelo escolar reprodutivo; cada ano traz o simulacro da primeira vez, está sempre recomeçando. (FRESQUET, 2013). No Cinema para Aprender e Desaprender, projeto de pesquisa coordenado por Fresquet e desenvolvido na Faculdade de Educação da UFRJ, a alteridade – conceito chave – guarda relação com a leitura criativa dos filmes, com a passagem ao ato de produção. Nas três operações mentais fundamentais, o “escolher” diz respeito a decisões nas possibilidades de seleção, dos atores aos planos; “dispor” é relacionar os elementos; e “atacar” é o fazer, realizar o plano, a montagem.

Outra prática pedagógica que dialoga e incorpora a pedagogia do fragmento e o minuto lumière é o Inventar com a Diferença (MIGLIORIN 2015, 2016) que organiza suas práticas na forma de dispositivos, a trabalhar algum aspecto cinematográfico através de uma prática cartográfica em uma atividade escolar, com a pedagogia do mafuá. A pedagogia do mafuá, proposta por Migliorin (2015), pensa a pedagogia como uma política educacional de cinema e direitos humanos na educação, que refaz um pacto não pautado pela lógica funcionalista e competitiva. O mafuá apresenta propostas de trabalho e planos de aula organizados e apresentados na forma de dispositivos, que têm por objetivo construir agenciamentos; esta proposta pedagógica presta como fonte de referência e inspiração para a criação de planos de aula e atividades utilizando o cinema como expressão artística para compor o currículo de Arte para a educação básica; em seguida vamos apresentar a implementação de uma atividade – ou dispositivo – desenvolvida para as aulas de Arte do ensino médio, e analisá-la à luz das pedagogias do cinema em diálogo com a abordagem triangular para o ensino de arte.

### **Dispositivo Montagem Paralela**

A atividade teve como campo uma turma de ensino médio em uma escola da rede federal de ensino, com 30 estudantes na faixa dos 15 anos. Para a parte prática, a turma foi dividida em cinco grupos de no máximo seis estudantes, levando em consideração os que estavam ausentes no dia desta aula. Dentro do programa do componente curricular Arte, ao longo do ano optamos por trabalhar com conteúdos de cinema e audiovisual. Neste artigo vamos analisar o dispositivo montagem paralela aplicado em uma aula de dois tempos de 50 minutos, nos quais foram realizadas a apresentação da técnica da montagem paralela com exemplos, a elaboração de uma proposta de filmagem no espaço escolar e a captura das imagens. Durante o intervalo de uma semana entre os encontros a turma teve o tempo para montar as imagens, e o encontro seguinte teve início com a exibição das produções da turma, com espaço para comentários e debate sobre a produções realizadas pelos estudantes, relacionando com os exemplos mostrados na aula anterior.

Nesta análise, o dispositivo *montagem paralela* passa pelos três momentos da abordagem triangular: o contextualizar-ler está nas noções de historiografia do cinema, em que contexto social e tecnológico se deu o desenvolvimento da montagem, no caso do dispositivo *montagem paralela*, fazendo referência aos trabalhos pioneiros de Dave Wark Griffith e Thomas Edison através de fragmentos de filmes destes realizadores. Vale lembrar que a turma já tinha passado por outras experiências com cinema e audiovisual em aulas anteriores, como a montagem na câmera, o minuto lumière, e alguns exercícios de tableau utilizando a câmera fotográfica dos smartphones. Neste momento inicial da aula, a pedagogia do fragmento é utilizada com exemplos da época do surgimento da técnica, como os filmes

Lonely Villa (D.W.Griffith, 1909) e The Great Train Robbery (Edison, 1903), que apresentam a montagem paralela, isto é, duas cenas editadas de maneira alternada dando a sensação de simultaneidade dos acontecimentos, seguido de exemplos atuais utilizando a técnica de montagem paralela, como em cenas de novelas televisivas, séries e filmes longa metragem.



Imagem 1 – Plano de Lonely Villa (Griffith, 1909)

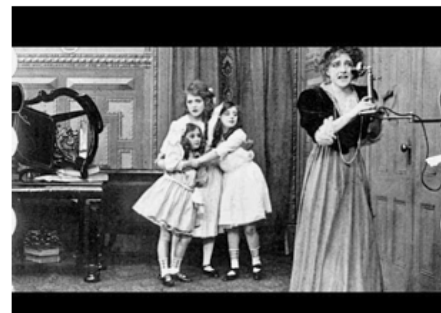


Imagem 2 – Plano de Lonely Villa (Griffith, 1909)

O ler-fazer tem lugar na passagem ao ato de produção, que neste caso é a elaboração da proposta de filmagem dos estudantes utilizando a técnica proposta – dialogando mais uma vez com a pedagogia do fragmento ao propor que a produção não precise ser uma história completa, com início meio e fim, seguindo a narrativa clássica, podendo ser um fragmento de uma história maior que utilize a técnica, e dialogando ainda com a pedagogia da criação de Bergala em que há a possibilidade de criação de espaços fílmicos pela montagem de cenas. No momento seguinte, o fazer da abordagem triangular tem lugar na realização do filme fragmento com o exercício proposto pelo dispositivo, utilizando câmeras, e operam-se as três operações mentais fundamentais, isto é, a escolha dos atores, locações, falas, posições de câmera, etc.; o dispor dos elementos relacionando-os com a história-expressão a ser representada; e o atacar, realizar os planos. Nas imagens 3 e 4, apresentamos como exemplo os planos da montagem paralela do filme *A Prova*, realizado por um grupo de alunas da turma.



Imagem 3 – Plano da montagem paralela



Imagem 4 – Plano da montagem paralela

Volta-se ao fazer-contextualizar, e as três operações fundamentais, ao realizar a montagem no intervalo entre os encontros semanais, fazendo referência à montagem paralela; para esta etapa, se propõe a utilização de softwares livres e é feita uma breve explicação de como realizar a montagem em meio digital, isto é, como editar as imagens com o software de edição de vídeo. O ler-contextualizar é retomado no início do encontro seguinte, com a exibição e análise comentada dos exercícios, e no debate sobre as produções realizadas pela turma, buscando relacionar as produções com a proposta da atividade.

### Considerações Finais

Em sintonia com as pedagogias do cinema de Alain Bergala (2006), as propostas do Cinema para

Aprender e Desaprender (FRESQUET, 2007, 2013) e a orientação dos Cadernos do Inventar (MIGLIORIN, 2015, 2016), desenvolvemos dispositivos – planos de aula – para trabalhar conceitos e conteúdos de arte a partir do cinema como expressão artística, seguindo a abordagem triangular para o ensino de arte proposta por Ana Mae Barbosa (1998, 2012). E entre os dispositivos propostos nesta pesquisa, a montagem paralela exemplificada neste texto.

Percebemos que a captura de imagens pelos alunos foi feita em sua totalidade com dispositivos móveis, smartphones, e todos os grupos se saíram bem, não tendo dificuldades na operação dos equipamentos e na transferência dos arquivos para o computador com o programa de edição. A edição das imagens, realizada fora do horário de aula, também atendeu ao proposto, embora houvessem relatos de determinadas dificuldades iniciais por alguns grupos de estudantes que foram superadas em tempo para a realização da atividade no prazo proposto, que se contrapunha à experiência prévia de alguns alunos e a consequente facilidade nesta etapa. A culminância da atividade com a exibição das produções da turma teve uma avaliação positiva por todos, com ampla participação, e ainda que algumas vezes os estudantes insistissem em apontar o que inicialmente classificavam como erro, ao longo do debate chegamos ao consenso de que erro seria apenas quando a intencionalidade do operador de câmera – aqui estendido para os atores sociais e o (a) responsável pela edição de imagens – não se conjugasse com a intencionalidade dos equipamentos – as limitações técnicas das câmeras e microfones utilizados – e resultasse em algo com resultado indesejado, ficando fora da categoria de erro quando esta falta de sintonia entre a intencionalidade do operador e a intencionalidade do equipamento resultasse em uma nova e inesperada solução ou possibilidade narrativa assimilada pelos estudantes produtores no filme. Observou-se também que a grande maioria das produções apresentavam uma história completa, com apenas um grupo realizando um fragmento de uma história maior.

A prática do cinema como conteúdo do componente curricular Arte dialoga com o conceito de escolar proposto por Masschelein e Simons (2017) e com as operações pedagógicas de *suspensão* e de tempo livre, *skholé*, ao criar a possibilidade de se produzir um filme-fragmento fora da lógica produtiva propedêutica de sistemas de avaliação, e de profanação, de fazer públicos conhecimentos e práticas e *colocar sobre a mesa* os meios até então inacessíveis ou ainda subutilizados de produção de cinema e audiovisual, democratizando o acesso a elas; e operação de tornar a atenção e a renovação possíveis através de uma prática lúdica.

O mesmo resultado pode se dar em outras teorias e pedagogias do cinema aplicadas no ensino de arte para a educação básica: estas atividades-dispositivos passam – ou têm o potencial de passar – repetidamente pelos três momentos da abordagem triangular, fazer, ler e contextualizar, e pelas operações mentais fundamentais de escolha, disposição e ataque. Esta prática abre possibilidades para a continuação da pesquisa, ao observar aspectos comuns à abordagem triangular para o ensino de arte em outros dispositivos propostos pelas pedagogias do cinema aqui apresentadas, assim como aspectos relativos a outras abordagens pós-modernas do ensino de arte, como a abordagem multipropósito, resultando em planos de aula e atividades que utilizam o cinema e o audiovisual como expressão artística a ser trabalhada no componente curricular Arte, dentro do currículo da educação básica.

## Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998
- \_\_\_\_\_. *A Imagem no Ensino de Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2012

BERGALA, Alain. *L'hypothèse Cinéma Paris*: Cahiers du cinema, 2006

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte* / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília; DP&A, 2000. 130p.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília; SEMTEC / MEC, 1999

FRESQUET, Adriana. *Imagens do Desaprender*. Rio de Janeiro: Booklink, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e fora da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LARROSA, Jorge. *Elogio da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

MASSCHELEIN, J. SIMONS, M. *Em defesa da escola: uma questão pública*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

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

\_\_\_\_\_. *Cadernos do Inventar: cinema, educação e direitos humanos*. Niterói: EDG, 2016.

## Nota

1. Luciano de Melo Dias – Professor EBTT do CEFET/RJ – e-mail: lucianomelodias@hotmail.com

# Apontamentos e proposições sobre a pornochanchada e sua fortuna crítica

Luciano Carneiro

(PPGCine - Universidade Federal Fluminense)

**Resumo** Este trabalho se debruça sobre a fortuna crítica da pornochanchada com o objetivo de pensar a partir de quais discursos hierarquizantes o gênero é historicamente desvalorizado no quadro do cinema brasileiro. Como alternativa a leituras interpretativas e ideológicas da pornochanchada, propomos análises mais localizadas, atentas às especificidades textuais dos filmes e aos processos culturais de constituição do gênero enquanto prática discursiva.

**Abstract** This work focuses on the critical fortune of pornochanchada films. Our goal is to question from which hierarchical discourses the genre is historically devalued in the framework of Brazilian cinema. As an alternative to interpretative and ideological readings of pornochanchada, we propose more localized analyzes, attentive to the textual specificities of the films and to the cultural processes of the constitution of the genre as discursive practice.

A pornochanchada é um gênero amplamente conhecido no Brasil. Em um primeiro momento, no início dos anos 1970, o termo surgiu na imprensa como rótulo pejorativo a uma produção popular incipiente que apresentava o erotismo como parte de suas características (ABREU, 2002). Ao longo dos anos, no entanto, a pornochanchada passou a ser reconhecida pelo público e crítica a partir de suas características textuais comuns – o sexo como vetor que atravessa os mais variados temas, principalmente – e de suas especificidades histórico-econômicas.

Podemos perceber uma certa reinvestida do campo acadêmico na pornochanchada a partir, por exemplo, dos artigos organizados por Claudio Bertolli Filho e Muriel E. P. Amaral (2016) no livro *Pornochanchando – em nome da moral, do deboche e do prazer*, onde há um louvável cuidado no tratamento das especificidades das fitas analisadas. Podemos dizer que movimentos como o percebido neste livro são possíveis a partir do reencontro material com os filmes. Nesse sentido, o programa *Como era Gostoso o Nosso Cinema* do Canal Brasil contribuiu expressivamente para a difusão de títulos outrora de difícil acesso. Ainda assim, como aponta Rafael de Luna Freire (2010, p. 567), “as pornochanchadas ainda aguardam uma análise mais acabada de seus aspectos formais”.

Não pretendemos com este trabalho traçar uma linha definitiva formal sobre o gênero, mas sim perceber de que forma importantes trabalhos sobre a pornochanchada acabam por se apoiar em paradigmas interpretativos do gênero carregados de julgamentos de valor. Dessa forma, pretendemos apontar caminhos para a análise da pornochanchada que estejam atentos às particularidades formais dos filmes, em conjunto com outros textos que localizem essa produção na especificidade de seu contexto histórico-cultural.

Em um primeiro momento, gostaríamos de entender a partir de quais saberes a pornochanchada é deslegitimada perante a crítica de cinema do período, considerada por esses agentes como produtos de “mau gosto”. Tal abordagem depreciativa se relaciona com a aproximação da pornochanchada de textos genéricos excessivamente corporais. Como aponta Richard Dyer (2002), é justamente o fato de determinados gêneros se darem *no* e *através* do corpo que lhes é socialmente atribuído um baixo valor cultural. Tais gêneros, tal qual a pornografia, estão em acordo com a noção de fluxo sensacional tão fundamental ao processo de cristalização da modernidade.



É no século XIX marcado pelo hiperestímulo que vão se consolidar os processos de industrialização, tecnologia e urbanização, ao mesmo tempo em que é nesse momento histórico que se busca apagar os vestígios da circularidade no campo da cultura. Assim, ao forjar o dualismo razão/emoção e alto mundo/baixo mundo, o projeto moderno burguês estrategicamente recusa os excessos de uma sensibilidade sensacional como recurso de distinção social. Aquilo que é do campo da sensação, desvalorizado frente à contenção exigida de um projeto racionalista, é associado ao “mau gosto popular”, em uma negação do fluxo e da circularidade cultural (BORGES; ENNE, 2007). A pesquisadora Ana Lucia S. Enne (2007) aponta algumas matrizes culturais da modernidade ocidental, todas relacionadas ao período que engloba o fim do século XVIII e o decorrer do XIX, que podemos identificar como parte das mediações que interseccionam a pornochanchada. São elas: a pornografia, o melodrama, o folhetim, a literatura fantástica e de horror e o romance policial.

Por falta de espaço, não vamos neste texto investigar as especificidades de cada uma dessas matrizes como possíveis heranças nos filmes do gênero. O que nos interessa é perceber aqui é de que forma a aproximação da pornochanchada às matrizes que compõem esse fluxo sensacional fundante de um cinema popular e massivo, está interligada a sua rejeição frente a certos agentes preocupados com a distinção no campo da cultura. Nesse sentido, apresentar a sexualidade como protagonista dos filmes, em uma aproximação à matriz pornográfica, vai ser a chave para a alocação da pornochanchada no baixo escalão da produção cinematográfica. Rafael de Luna Freire (2011) aponta como no contexto brasileiro um certo discurso hierarquizante resultaria da oposição valorativa entre

um cinema considerado não apenas cultural e artisticamente relevante (culto ou autoral), mas também moralmente elevado (não apelativo), e principalmente *social e politicamente consciente* (empenhado ou mesmo revolucionário), frente a um cinema associado aos filmes de gênero, francamente comercial (não-autoral), tido como apelativo (e até meso imoral ou pornográfico), ou sobretudo *politicamente alienado e alienante* (acomodado e conformista), sendo cada um desses polos alternadamente caracterizado como “popular” por diferentes agentes, em diferentes circunstâncias e sob diferentes justificativas. (FREIRE, 2011, p. 50 - 51). [grifos do autor]

Dessa forma, podemos entender a desvalorização da pornochanchada frente a sua aproximação às matrizes do sensacional, ao mesmo tempo em que outras discriminações ocorrem no interior dos discursos hierarquizantes que reafirmam a distinção de determinada obra em relação à outra. Assim, filmes como *A Dama da Lotação* (1978), mesmo que compartilhassem com a pornochanchada certas aproximações textuais, não eram identificados pela crítica no guarda-chuva do gênero. Isso porque tais filmes ocupavam um contexto diferente de valor de produção, contando, por exemplo com atores oriundos do *star system* televisivo e com o apoio da Embrafilme. A atriz Matilde Mastrangi e outros entrevistados por Nuno Cesar de Abreu (2002) apontam como esses filmes eram classificados pelos agentes realizadores do gênero como “pornochanchadas de luxo”. Essa classificação provocativa questiona a diferenciação de certos filmes legitimados pela crítica, em oposição àqueles considerados “vulgares”, e aponta como a construção dos discursos genéricos não se dá sem embates.

De forma similar, alguns filmes dirigidos por Walter Hugo Khouri, mesmo que tomando a sexualidade como protagonista, e mesmo sendo realizados em esquemas de produção similares aos filmes do gênero (produzidos no interior da Boca do Lixo<sup>1</sup> e contando com atrizes recorrentes das pornochanchadas), conseguiam alcançar um valor de distinção a partir do discurso da autoria. Nesse sentido, Luiz P. Gomes (2012) aponta como o gênero se consolidou a partir de práticas discursivas, inclusive pela exclusão de determinados títulos. Falando particularmente de *Luz del Fuego* (1982) e *Rio Babilônia* (1982), ele aponta:

Mesmo com a presença do erotismo em suas narrativas, não é comum que esses filmes sejam vistos como pornochanchadas, o que possibilita observar uma distinção clara neste momento entre um cinema oficial, respaldado pela Embrafilme e composto por cineastas de prestígio cultural, e, por outro lado, o cinema da Boca do Lixo, sem apoio direto estatal e carregando os estigmas do gênero (GOMES, 2012, p. 37).

José Carlos Avellar (1979), um importante agente do período a voltar esforços para a pornochanchada, descreve em seu ensaio *A Teoria da Relatividade* o que seria uma estética do gênero que, segundo ele, teria sido inventada pela censura. Avellar relaciona essa estética, que ele chama de “grosseira”, com as bolas pretas adicionadas fotograma a fotograma nas cópias de *Laranja Mecânica* (1971) exibidas nacionalmente, cobrindo a nudez das atrizes, e que acabavam desse modo chamando ainda mais atenção para o que outrora era secundário no filme. “A nudez das personagens se torna importante graças a intervenção da Censura. Importante e obscena” (1979, p. 66). Assim, Avellar aponta:

É verdade que para a definição dos personagens e das ações principais a pornochanchada contou com uma direta colaboração do Serviço da Censura, que ao cortar as cenas de sexo e todos os planos de mulher nua, e ao cortar ainda os palavrões da faixa sonora, deu às comédias grosseiras o toque final para o aperfeiçoamento do estilo de narração. Mulher nua não pode? Então passemos a vesti-las grosseiramente (Ibid., p. 84).

O texto de Avellar é importante por traçar uma reflexão sobre as delineações estéticas da pornochanchada, que ele já entende como um gênero, ao mesmo tempo em que revela o despreço do autor pelos filmes, descritos por ele como “produtos tão pouco importantes”, “improvisados” e “malfeitos”. Também fica óbvio que o que ele chama de “grosseiro” não se refere apenas à linguagem desenvolvida pelos filmes junto à censura, mas ao próprio conteúdo sexual e pornográfico das fitas.

Em um trecho do ensaio, Avellar descreve algumas cenas do filme *Mulher, Mulher* (1979), em que a mise en scène dá conta de em um mesmo plano sobrepor espaços e tempos diferentes, trazendo estrategicamente para o movimento de câmera uma certa confusão frente ao que é realidade palpável e fabulação. Ele então aponta: “Se o público que vai assistir *Mulher, Mulher* é o mesmo consumidor das antigas pornochanchadas, muito provavelmente se perde neste labirinto armado pelos movimentos circulares da câmera de filmar” (Ibid., p. 93).

Essa fala demonstra como o autor subestima o espectador médio consumidor da pornochanchada. Assim, mesmo que interessante ao relacionar a linguagem do gênero com as políticas da censura oficial, podemos dizer que o texto de Avellar nega a circularidade do gênero e sua relação com as matrizes populares como estratégias de engajamento com o público, por ele entendido como a “classe dominada”.

De forma similar, em artigo de 1995, Valter Vicente Sales Filho aponta:

É sempre bom despertar a atenção para os produtos com grande aceitação popular, como as telenovelas, os programas de auditório, os filmes de violência ou as próprias pornochanchadas. A aceitação, se bem que condicionada por imposições de mercado, reflete também, e principalmente, a identificação dos valores e conceitos contidos nesses produtos com os do público receptor (SALES FILHO, 1995, p. 69).

Assim, o autor indica como as pornochanchadas “pouco contribuíram para a evolução da linguagem cinematográfica ou do questionamento de aspectos sociais” (SALES FILHO, 1995, p. 70), constituindo-se a partir de reproduções de valores conservadores da sociedade brasileira do período.

Podemos dizer que as abordagens de Avellar e de Sales Filho estão de acordo com o que Jason

Mittell (2004) vai destacar como uma forte vertente nos estudos genéricos, centrada em questões de interpretação. São trabalhos que interpretam os sentidos textuais dos gêneros ao mesmo tempo em que os situa em seu contexto social. Assim, o autor aponta algumas orientações teóricas – ritualística, ideológica, estruturalista e psicanalítica – como paradigmas centrais que “abordam textos e gêneros como uma coleção de sentidos a serem decodificados, analisados, e potencialmente criticados” (MITTELL, 2004, p. 4).

No caso da pornochanchada, podemos exemplificar essa abordagem interpretativa a partir do texto de Flávia Seligman (2003), *Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro*. A autora aborda a exploração da figura feminina na pornochanchada a partir do famoso ensaio de 1975 de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* – onde a mulher é identificada como objeto passivo do olhar enquanto ao homem caberia a condução ativa desse olhar dominador. Tal leitura está em acordo com o paradigma ocularcêntrico que se estabeleceu com uma certa hegemonia na teoria do cinema principalmente nos anos 1960 e 1970, onde palavras-chave como voyeurismo, fetichismo, exibicionismo e *male gaze* ocupavam protagonismo (ELSSAESSER; HAGENER, 2010). Segundo Seligman:

No caso das personagens femininas das pornochanchadas, associamos o prazer escopofílico, ou seja, o prazer de tomar o outro como um objeto, sujeitando-o a um olhar fixo e controlador. O olhar da câmera/realizador controla e conduz o olhar do espectador, enquadrando nos melhores ângulos o objeto de adoração – no caso a personagem feminina (SELIGMAN, 2003, p. 39).

Não estamos buscando aqui negar essas interpretações que abordam a pornochanchada a partir da objetificação do corpo feminino e da manutenção de valores conservadores. O que nos interessa é apontar outras possibilidades de análise. Afinal, como aponta Mittell, os gêneros são textualmente abertos e heterogêneos o suficiente para abarcar diferentes interpretações, ao mesmo tempo em que críticas interpretativas dão sentidos a um gênero que não necessariamente estão de acordo com a forma como esse gênero é experienciado culturalmente. O autor então propõe uma “abordagem cultural dos gêneros” e, a partir de inspirações foucaultianas, compreende o gênero como formado e mantido a partir de práticas discursivas. Assim, segundo essa abordagem, para analisarmos um discurso genérico, precisamos voltar a análise para além dos aspectos textuais isolados, e entender intertextualmente e com devida precisão histórica, como se dá a circulação cultural de determinadas práticas genéricas.

No caso da pornochanchada, acreditamos que uma “abordagem cultural” é fundamental para entendermos como o gênero circulou e se transformou enquanto prática discursiva ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, defendemos que o gênero ainda carece de esforços de análise textual, que se voltem para a especificidade das narrativas, personagens e estratégias de encenação. Não estamos propondo uma análise textual isolada, a-histórica e essencialista do gênero, mas sim uma que, a partir da intertextualidade e do encontro com os filmes, leve em consideração as especificidades de um corpus amplo que compreendeu a maior parte da produção de cinema nos anos 1970 no Brasil. Isso porque, como indica Rafael de Luna Freire, “os estudos sobre as pornochanchadas enveredam mais frequentemente pelo viés econômico, identificando o gênero sobretudo como o resultado de um determinado modo de produção [...]” (2010, p. 567).

Contra essa corrente, identificamos o trabalho de Laura Cánepa (2009). No artigo *Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo*, a autora aponta como a exploração da nudez feminina e da violência era constante nos filmes do gênero, em acordo com a estética *exploitation* que se desenvolveu ao longo do século XX (totalmente em relação com o fluxo sensacional

comentado acima). Cánepa então volta seu olhar para alguns casos isolados na cinematografia brasileira do período, e identifica em filmes como *Belas e Corrompidas* (1977), *Ninfas Diabólicas* (1978) e *Lilian, A Suja* (1981) a inversão dos papéis, com as mulheres ocupando o lugar de algozes ao invés de vítimas.

De forma similar, a partir das estratégias de encenação dos filmes, José Mário Ortiz Ramos (2004) identifica nas fitas produzidas e estreladas (algumas também dirigidas) por David Cardoso, o “rei da pornochanchada”, uma construção ambígua da figura super viril do “machão” conquistador. Em acordo com os estudos críticos da pornochanchada, Ramos aponta como o público majoritário dessa produção era masculino, mas dá um passo a frente e complexifica o debate. Segundo o autor, a exibição da nudez feminina era parte fundamental nos filmes de Cardoso para o engajamento de seu público. Ao mesmo tempo,

é oferecida também ao espectador a nudez masculina como pólo para a identificação e para o voyeurismo e fetichismo. E aí podemos pensar em três tipos de espectadores: o masculino, se identificando com o físico perfeito do ator [...], o público feminino e o homossexual, ambos exercitando seus ‘olhares eróticos’ no corpo masculino. [...] O fundamental é reter que as identificações e os prazeres do olhar no cinema são sempre múltiplos, envolvendo intrincados processos psíquicos, fantasias dos indivíduos, e as construções sociais da masculinidade e feminilidade (RAMOS, 2004, p. 186).

Para além do texto fílmico, podemos desconfiar das afirmações que enquadram as pornochanchadas como exclusivamente direcionadas ao público masculino heterossexual também a partir de outros textos. Por exemplo, a partir das estratégias de comercialização dos filmes.

Em uma matéria intitulada *O homossexual no cinema brasileiro*<sup>2</sup>, em edição de 1979 do jornal independente *Lampião da Esquina*<sup>3</sup>, José Carlos Rodrigues escreve:

Há uma série de filmes, geralmente paulistas, que tem o dito cujo [o supermacho] como personagem central. A intenção talvez seja apenas hipnotizar a plateia feminina de baixa renda, mas convenhamos que o exibicionismo de David Cardoso e Tony Vieira já está dando o que falar... As bonecas a-do-ram!

Uma página inteira dessa mesma edição do *Lampião da Esquina* estampa o anúncio de *Nos Embalos de Ipanema* (1979), então em cartaz nos cinemas. Diferente do pôster que circulava em outros meios, este impresso no *Lampião* contava com uma frase que claramente intencionava chamar aos cinemas os leitores daquele jornal: “um filme para entendidos<sup>4</sup>”. Em edição anterior, uma entrevista com Antonio Calmon<sup>5</sup>, diretor do filme, dá especial atenção aos seus personagens homossexuais. O entrevistador pergunta: “seria *Os Embalos* o primeiro filme guei brasileiro?”. Assim como a frase que estampa o título da entrevista – “Ao contrário dos outros cineastas, ele não teme o seu lado guei” –, são claramente estratégias de uma agenda que está preocupada em atrair também o público masculino homossexual.

De forma similar, uma nota publicada no *Jornal do Brasil* (RJ) em 1980 intitulada *Giselle escandaliza até o 3º sexo*<sup>6</sup> chama a atenção para as estratégias de divulgação desse que é um dos fenômenos do gênero em termos de bilheteria (mais de dois milhões de espectadores<sup>7</sup>). No texto, o autor desconhecido narra uma exibição teste de *Giselle* (1980) orquestrada pelos produtores especialmente para o “chamado terceiro sexo” no Rio de Janeiro. Para ter acesso à sessão, estar travestido era um pré-requisito, assim, “o cinema de 1.500 lugares foi pequeno e ficou absolutamente repleto de plumas e paetês”. Após dez minutos de aplausos e gritos durante os créditos finais, seguiram-se os comentários de que, “além de maravilhoso, o filme era mais audacioso e corajoso do que se podia imaginar”. O autor narra como a “euforia incontrolável” da plateia foi aos poucos se dissipando: “a partir do momento em que Carlo



Mossy (efusivamente aplaudido) faz amor violentamente com Ricardo Faria, todos passaram a assistir ao filme em absoluto silêncio”.

Abrir o leque de leituras não tem por objetivo negar as análises que identificam a pornochanchada a partir de um viés ideológico reacionário. Mas sim ampliar as possibilidades de abordagem, entendendo o gênero dentro de um processo mais complicado de constituição do massivo, a partir das mediações e dos sujeitos. Ou seja, trata-se de romper com a razão dualista cristalizada pela modernidade, conforme tratamos no início deste artigo, e afirmar o entrecruzamento no massivo de lógicas distintas: “presença dos requisitos do mercado, de uma matriz cultura e de um *sensorium* que constitui um ‘lugar’ de interpelação e reconhecimento das classes populares” (BARBERO, 2009, p.30).

Em resumo, procuramos em um primeiro momento identificar na fortuna crítica da pornochanchada traços das “dificuldades associadas a hegemonia de determinados discursos hierarquizantes” (FREIRE, 2011, p. 53). Esses discursos hierarquizantes, indicamos, estão relacionados com a localização da pornochanchada em um quadro maior de um cinema popular e massivo (diretamente associado aos filmes de gênero ou filmes comerciais) que é interpelado por um fluxo sensacional e por suas matrizes constituintes. Assim, como alternativa a leituras interpretativas e ideológicas da pornochanchada, propomos análises mais localizadas, atentas aos processos culturais de constituição do gênero enquanto prática discursiva. Análises atentas também às especificidades textuais, dispostas a compreender tais filmes em um intrincado jogo de negociações entre o hegemônico e a pluralidade de matrizes culturais da ordem da sensação que constituem lugares de engajamento, reconhecimento e prazer.

## Referências

- ABREU, Nuno César de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.
- AVELLAR, José Carlos. *A Teoria da Relatividade*. In. BERNADET, J.C.; AVELLAR, J.C.; MONTEIRO, Ronald. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BARROS, Patrícia M.; SCHULTZ, Leonardo. *O lampião da esquina: discussões de gênero e sexualidade no Brasil no final da década de 1970*. Revista de Estudos da Comunicação (Curitiba), v. 15, n. 36, 2014.
- BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel E. P. (org.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.
- BORGES, W; ENNE, A. L. *Sensacionalismo e modernidade: como uma relação intrinsecamente ambígua se transformou em estratégia de distinção cultural?* Rumores, v. 1, 2007
- CÁNEPA, Laura L. *Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo*. In. E-Compós (Brasília), v. 12, 2009.
- DYER, Richard. *Coming to terms: gay pornography*. In. DYER, Richard. *Only Entertainment*. London\New York: Routledge, 2002.
- ELSAESSER, Thomas. HGENER, Malte. *Film Theory: an introduction through the senses*. New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.
- ENNE, Ana Lucia S. Enne. *O sensacionalismo como processo cultural*. ECO (UFRJ), v. 10, 2007.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2011.
- FREIRE, Rafael de Luna. *A ideia de gênero no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada*. Estudos de cinema e audiovisual Socine, v. 10. São Paulo: Socine, 2010.
- GOMES, Luiz P. *A construção de um profeta: a prática discursiva enquanto distinção de autoria no gênero da pornochanchada*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2012.
- LACERDA, Chico. *Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além*. Tese de doutorado –



Universidade Federal de Pernambuco. Curso de pós-graduação em Comunicação, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MITTELL, Jason. *Genre and Television: from cop show to cartoons in American culture*. New York: Routledge, 2004.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SALES FILHO, Valter Vicente. *Pornochanchada: doce sabor da transgressão*. Comunicação e Educação, n. 3, 1995.

SELIGMAN, F. *Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro*. Sessões do Imaginário, n. 9, 2003.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *ALCEU*, v. 8, n. 15. Rio de Janeiro, 2007.

## Notas

1. Convencionou-se chamar Boca do Lixo um espaço urbano definido no bairro de Santa Cecília/Luz, no centro de São Paulo. A proximidade às estações ferroviária e rodoviária facilitava o transporte das latas de filmes e desde as primeiras décadas do século a região contava com uma grande concentração de escritórios de distribuidores, exibidores e, mais tarde, produtores. A partir do capital privado de acordos entre produtores e exibidores, a Boca do Lixo constituiu-se como um importante polo de produção (ABREU, 2002). Nos anos 1975 e 1976, auge da pornochanchada, a Boca do Lixo despejava cerca de 40% dos longas-metragens produzidos no país no mercado (SIMÕES, 2007).

2. *Lampião da Esquina*, Ano 1, n. 11, p. 15, 1979.

3. Marco da imprensa alternativa no Brasil e do movimento homossexual, o *Lampião da Esquina* circulou entre os anos de 1978 e 1981, trazendo como discussão, dentre outros, temas ligados à sexualidade (BARROS; SCHULTZ, 2014).

4. Entendido é uma identidade homossexual que se popularizou no Brasil a partir pelo menos do final dos anos 1960, e dividia espaço com a bicha e o bofe como configuração identitária reconhecida. Diferente dos últimos, no entanto, o entendido, também conhecido simplesmente como homossexual em uma popularização do termo científico, transitava com maior fluidez entre os papéis de ativo e passivo e pelo menos em um primeiro momento tinha ligação mais direta com as camadas média e alta urbana (LACERDA, 2015).

5. Entrevista: NOS EMBALOS DE CALMON. *Lampião da Esquina*, EXTRA 1, p. 17, 1979.

6. GISELLE ESCANDALIZA ATÉ O TERCEIRO SEXO. *Jornal do Brasil* (RJ), caderno 1, página 20, set. de 1980.

7. Exatamente 2.206.682. Dados da Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores, 1970 a 2016 do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine (Agência Nacional do Cinema).

# Cinema (de Horror) na Escola: da produção textual à realização audiovisual<sup>1</sup>

*Lúcio Reis Filho<sup>2</sup>*

**Resumo** No presente trabalho, apresentaremos de forma descritiva as etapas e os resultados preliminares do projeto interdisciplinar “Cinema na Escola: Texto, Câmera, Ação!”. Desenvolvido ao longo do ano letivo de 2017 na Escola Estadual Governador Juscelino Kubitschek (Juiz de Fora, MG), com apoio da comunidade escolar e de voluntários, o projeto buscou sensibilizar alunos do 8º ano quanto à relação entre literatura e cinema, com vistas à criação de uma história colaborativa de horror e à sua adaptação para o audiovisual.

**Palavras-chave:** Cinema na escola, Cinema de horror, Projeto didático.

**Abstract** In this paper, we present in a descriptive way the steps and preliminary results of the interdisciplinary project “Cinema at School: Text, Camera, Action!”. Developed during the academic year of 2017 at the State School Governador Juscelino Kubitschek (Juiz de Fora, MG), with the support of the school community and volunteers, the project sought to raise awareness among eighth grade students about the relationship between literature and film, with a view to creation of a collaborative horror story and its adaptation to the cinema.

**Keywords:** Cinema at school, Horror cinema, Didactic project.

## Introdução

Conforme ressaltam Franciele Soares de Mello, Ana Maria Dal Zott Mokva e Helena Confortin (2014), a competência em leitura é fator determinante para a inserção de cidadãos num mundo globalizado e dominado pela mídia. Ao reconhecerem nossa imersão no mundo da imagem, do som e do código escrito, as autoras consideram indispensável que os agentes da Educação apropriem-se, cada vez mais, do conhecimento de novos parâmetros que permitam processar as mais diferentes linguagens dos contextos sociais, políticos e culturais, bem como ensinar seus alunos a processá-los. Através de um relato de experiência, demonstram como a realização de um trabalho com a arte do cinema objetivou o estabelecimento de diálogo permanente entre professores e alunos do ensino básico não somente como atividade deletosa, mas instigante a ponto de promover, nos estudantes, o desenvolvimento do senso crítico, contribuindo, essencialmente, para o estabelecimento do diálogo entre diferentes linguagens (2014, p. 77). O trabalho em questão levou sessões mensais de cinema às escolas da rede pública estadual de Erechim/RS, através da projeção de filmes selecionados de diferentes gêneros.

Como apontam os estudos de Rosália Duarte (2002) e Marcos Napolitano (2009), hoje há muitas possibilidades de se trabalhar com a linguagem cinematográfica. Consequentemente, têm surgido diversas experiências de cinema na escola. Segundo Gisela de Camargo Leite (2012), isso decorre da necessidade cada vez maior de um espaço de criação que escape aos conteúdos estritamente curriculares nos lugares de formação e constituição de linguagem da educação básica. As possibilidades metodológicas de analisar uma relação de aprendizagem de cinema nesse nível educacional proporcionaram à autora “uma dimensão maior da escola e do cinema como instâncias culturais, como espaço de criação e enunciação, produção de saberes, subjetividades, socialização e formação de identidades não menos importantes que a introdução de conteúdos estritamente vinculados às disciplinas escolares obrigatórias” (2012, p. 85). Em relação à atitude dos estudantes em contato com a experiência de cinema na escola, Leite destaca principalmente a possibilidade de renovação na relação do sujeito com a vontade de aprender

nesse espaço/tempo escolar.

O projeto interdisciplinar “Cinema na Escola: Texto, Câmera, Ação!” surgiu no primeiro semestre de 2017 por iniciativa dos alunos do 8º ano “A” da Escola Estadual Governador Juscelino Kubitschek (Juiz de Fora, MG), depois de os mesmos serem iniciados à literatura de horror nas aulas de Língua Portuguesa. Diante do entusiasmo e do interesse que manifestaram, os alunos foram estimulados a escrever um conto de horror colaborativo, através do exercício de reflexão sobre o que lhes causa medo. Nas aulas de História, as narrativas pertencentes a esse gênero foram observadas enquanto representações sociais que emergem na literatura, no cinema e nas artes em geral. As discussões mediadas em ambas as disciplinas e o exercício de relacionar duas formas artísticas, a literatura e o cinema, foram etapas cruciais do projeto, que previu não somente a escrita do conto colaborativo, mas sua roteirização e adaptação para o audiovisual, no formato de um curta-metragem independente, pensado de modo que os alunos pudessem participar de todas as etapas da produção de um filme — desde a elaboração do roteiro, adaptado do texto colaborativo previamente escrito por eles, passando pela produção até a pós-produção.

O projeto “Cinema na Escola” girou em torno dos seguintes objetivos: 1) apresentar o horror como gênero literário e cinematográfico, observando-o em sua dimensão social e histórica; 2) enriquecer o repertório dos alunos e contribuir para o entendimento das narrativas de horror; 3) promover a escrita e a elaboração de contos desse gênero; 4) auxiliar os alunos na transposição para roteiro; 5) possibilitar o contato com a realização cinematográfica; 6) observar os processos audiovisuais para a produção de um curta-metragem. Em suma, ao estimular a leitura, a escrita e o contato com o audiovisual, determinantes para a inserção de cidadãos num mundo globalizado e imagético, tendo como base o estudo do horror enquanto gênero narrativo, pretendeu-se ampliar os conhecimentos dos alunos para, enfim, introduzi-los à linguagem do cinema.

A participação dos mesmos foi incentivada nas diversas etapas de produção do filme, uma vez que foram colocados na linha de frente desse processo. A coordenação das atividades ficou a cargo dos professores de Língua Portuguesa e História, proponentes do projeto,<sup>3</sup> que mediarão as discussões em sala de aula; supervisionaram a escrita do conto e a elaboração do roteiro; contataram os voluntários e a Direção da escola, a fim de oportunizar os equipamentos e agendar as datas para as filmagens; orientaram os alunos e distribuíram as tarefas. Após breves considerações sobre o gênero do horror e sua recepção, observaremos quais objetivos do projeto foram contemplados durante o seu desenvolvimento.

### **Horror: definição e recepção**

De acordo com Laura Cánepa, a palavra “horror” deriva do latim *horrore*, literalmente “erizar”, “ficar com o cabelo em pé”. A autora recorre aos trabalhos de Noël Carroll e Jean Delumeau. Embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos horrorizados, o primeiro ressalta a concepção original da palavra, que a relacionava a um estado fisiológico anormal (CARROLL *apud* CÁNEPA, 2008, p. 7). Assim, e mesmo se tomarmos apenas a definição do dicionário sobre o significado do termo em questão, tendemos a entendê-lo como uma experiência absolutamente individual, que toma o sujeito com tal força a ponto de impedir uma resposta racional quando o mesmo se vê “horrorizado”. No seu sentido estrito, o medo individual é entendido por Delumeau como uma *emoção-choque* frequentemente precedida de surpresa, resultado da tomada de consciência de um perigo iminente que ameaça nossa conservação (*apud* CÁNEPA, 2008, p. 8). Mas, segundo a autora, essa sensação descrita pelo dicionário como uma mistura arrepiante do de “pavor” (medo intenso), por um lado, e “aversão” (repugnância), por outro, não é apenas uma experiência individual — posto que tem

reflexos importantes na cultura de todas as sociedades humanas (CÁNEPA, 2008, p. 7).

Em se tratando de uma experiência tão intensa, presente e constitutiva da condição humana, o sentimento do medo foi, desde muito cedo, objeto das mais variadas representações pelas sociedades humanas (CÁNEPA, 2008, p. 8-9). No estudo *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), Carroll afirma que a marca característica do *horror artístico* — forma narrativo-ficcional que pode se desenvolver em diferentes meios e linguagens de expressão (literatura, dramaturgia, cinema, etc.) — situa-se no seu lugar de recepção. Isto é, uma obra poderá ser classificada nessa categoria caso seja capaz de provocar determinado afeto no espectador — este afeto é precisamente o horror. Trata-se, portanto, de um fenômeno ligado a crenças e pensamentos que provocam reações físicas nos espectadores de obras de horror artístico (CARROLL, 1999).

(...) para que o horror artístico se concretize, é necessário que a obra de horror-gênero não apenas desafie a percepção do espectador em relação ao mundo “natural”, mas também provoque reações físicas e sensoriais específicas — no caso, arrepios, encolhimento, gritos de susto. Essas reações estão ligadas ao tipo de afeto intenso buscado por essas obras, que procuram reproduzir nos espectadores as sensações características do sentimento de horror (CÁNEPA, 2008, p. 18).

Segundo Barry Glassner, “no mundo ocidental nascemos e crescemos numa cultura de medo” (2003, p. 11). Os medos humanos, cuja extensão parece ilimitada, muitas vezes florescem com intensidade em determinadas fases da vida. Mais especificamente, “o final da infância e a adolescência são períodos caracterizados por mudanças físicas, nas capacidades cognitivas e no ajustamento emocional e social, em que as crianças e os adolescentes experimentam diferentes níveis de estresse face às mudanças e desafios característicos destes períodos” (HUSSONG; CHASSIN *apud* BORGES *et al*, 2008). Em artigo sobre a ansiedade entre crianças e adolescentes, Ana Inês Borges e seus colaboradores recorrem a estudos importantes no campo da psicologia, segundos os quais esse estado emocional pode desembocar no medo. Conforme explicam,

(...) a ansiedade pode aumentar de intensidade e tornar-se, muitas vezes, crônica e disfuncional do ponto de vista do desenvolvimento sócioemocional (...). Em geral, as crianças e os adolescentes ansiosos apresentam um medo exagerado de insucesso, uma sensibilidade exagerada aos sinais de perigo, náuseas, palidez, tremores e várias queixas somáticas (BORGES *et al*, 2008).

Segundo Carroll, alguns subgêneros do horror exploram os medos predominantes da cultura (1999, p. 293). Destacamos filmes como *Donnie Darko* (dir. Richard Kelly, 2001) e *Elefante* (*Elephant*, dir. Gus Van Sant, 2003), que tratam de medos inculcados no imaginário norte-americano na época de sua produção, o início dos anos 2000. (Embora ambos apresentem personagens adolescentes problemáticos e transtornados, apenas o primeiro pode ser vinculado ao horror). Não por acaso, o projeto “Cinema na Escola” surgiu de um medo que se mostrou impactante para os alunos envolvidos. A seguir, descreveremos as atividades desenvolvidas e observaremos como o *medo da solidão*, que deve ser pensado em sua dimensão social e histórica, serviu de mote para o projeto, resultando na produção de um curta-metragem de horror.

### O cinema de horror na escola

Dado que as narrativas de horror despertam o imaginário, tendo sido objeto das mais variadas formas de representação ao longo da história (CÁNEPA, 2008), consideramos indispensável explorar esse

gênero. Na disciplina de Língua Portuguesa, as histórias de horror integram o conteúdo programático para as turmas de 8º ano do Ensino Fundamental II. Importante lembrar que o Portal do Professor, vinculado ao site do Ministério da Educação (MEC) e atualmente desativado, continha planos de aula que abarcavam a escrita de textos narrativos desse gênero. Os planos objetivavam desenvolver as seguintes competências: conhecer algumas histórias de horror; aprender o conceito de história de horror; desenvolver a leitura e a interpretação desse tipo de texto.

Utilizando o livro didático e outros recursos, os professores coordenadores do projeto “Cinema na Escola” adotaram metodologia similar, percorrendo esse mesmo caminho junto dos alunos. Na primeira etapa, foram promovidas conversas sobre o horror na literatura e no cinema, relembrando expoentes como os escritores norte-americanos Edgar Allan Poe (1809-1849) e Stephen King (1947-). Os alunos manifestaram interesse desde o início e demonstraram conhecer muitas convenções do gênero, notadamente os monstros que povoam essas narrativas, como os fantasmas, os vampiros e os zumbis, com destaque para a figura do ‘palhaço assassino’ — em voga naquele ano devido ao lançamento de *It: A Coisa* (*It*, dir. Andy Muschietti, 2017), adaptação do livro homônimo de King. No entanto, os alunos não escolheriam para sua história de horror nenhum dos monstros comumente representados nas obras do gênero, mas um sentimento. Na aula de Língua Portuguesa, durante a dinâmica sobre o que lhes dá medo, um deles mencionou o medo da solidão. Dentre todas as outras fontes de horror apontadas por seus colegas, este sentimento foi considerado o mais assustador, mais do que os próprios monstros da ficção de horror tradicional.

A etapa subsequente foi a produção textual coletiva. O desafio era escrever uma narrativa de horror cujo tema é a solidão, conforme foi decidido pelos alunos. Na história, sugerida pelo professor de História e desenvolvida por eles, um estudante se apavora quando seus colegas começam a desaparecer misteriosamente, sem deixar rastros, até não sobrar ninguém na escola além dele. Não há explicação para o fenômeno. Não sabemos se os adolescentes estão realmente sumindo ou se tudo está ocorrendo na cabeça do protagonista. Depois de aperfeiçoarem a escrita, os alunos dedicaram-se à elaboração da versão preliminar do roteiro para o curta-metragem.

Após a revisão do roteiro iniciaram-se os preparativos para a realização do filme. A Escola Estadual Governador Juscelino Kubitschek comprometeu-se a apoiar o desenvolvimento integral do projeto, garantindo o acesso às dependências da escola para a execução das atividades propostas. Comprometeu-se, também, a apoiar a participação dos alunos envolvidos e comunicar seus pais ou responsáveis. O filme foi realizado através de uma parceria interinstitucional com voluntários da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom/UFJF). Os equipamentos para a gravação (câmera HD SLR, microfone, refletores e postes de iluminação) foram fornecidos e operados pelos voluntários.

As gravações ocorreram na manhã dos dias 10 e 11 de outubro de 2017. Uma das salas de aula do térreo foi escolhida como cenário principal do filme, seguindo critérios que observaram a iluminação natural e o espaço físico, de modo a favorecer a captação das imagens, a circulação da equipe de produção e a montagem dos equipamentos. Todos os alunos compareceram, apesar do recesso escolar. O aluno João Vitor do Nascimento Braga, selecionado previamente como protagonista do filme, mostrou comprometimento e responsabilidade no papel do estudante perturbado que, de repente, se vê sozinho. As externas retratam os espaços desertos, imersos no mais profundo silêncio. A escola vazia, nos dias de recesso, favoreceu a concepção de um cenário desolador e de aparente abandono, permitindo tocar no tema da solidão e no insólito ficcional.





**Figura 1.** João Vitor do Nascimento Braga e voluntário do projeto. Dia 1.

**Figura 2.** João Vitor do Nascimento Braga e voluntário do projeto. Dia 2.



**Figura 3.** Alguns dos alunos reunidos na sala de aula.



**Figura 4.** Sala de aula - cenário de gravação.

## Conclusão

É sabido que o aprendizado na escola deve ultrapassar as aulas expositivas e o formalismo tradicional e conservador. Num mundo globalizado e imagético, cada vez mais se fazem necessários espaços de criação que escapem aos conteúdos estritamente curriculares da educação básica. Novos parâmetros permitem ajudar os alunos a processar os contextos sociais, políticos e culturais nos quais estão inseridos. Trabalhos com o cinema e outras mídias audiovisuais possibilitam estabelecer um diálogo permanente entre eles e seus professores, a ponto de promover o desenvolvimento do senso crítico e o livre florescimento das ideias. O projeto “Cinema na Escola” foi pensado e desenvolvido justamente com esse propósito, de oferecer novas possibilidades de ensino-aprendizagem, criar um ambiente de ‘troca’ democrático e estimulante, e proporcionar uma experiência totalmente nova através da introdução dos alunos à linguagem cinematográfica e de sua inserção no processo de produção audiovisual. Dentre as muitas possibilidades de se trabalhar com a linguagem cinematográfica, escolhemos leva-los à linha de frente da criação, envolvendo-os nas etapas de produção de um filme de horror.<sup>4</sup> A participação de todos foi caracterizada pelo comprometimento e pela responsabilidade. Acreditamos que a experiência tenha sido marcante nas suas vidas, em muitos sentidos.

## Referências

BORGES, Ana Inês *et al.* Ansiedade e *coping* em crianças e adolescentes: Diferenças relacionadas com a idade e gênero. *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 26, n. 4, p. 551-561, out. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0870-82312008000400002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82312008000400002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CÁNEPA, Laura Loguércio. *Medo de quê?: uma historia do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas/SP, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus: 1999.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- GLASSNER, Barry. *Cultura do medo*. São Paulo: Francis, 2003.
- LEITE, Gisela Pascale de Camargo. *Linguagem cinematográfica no currículo da educação básica: uma experiência de introdução ao cinema na escola*. 2012. 98 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <[http://www.fe.ufrj.br/ppge/en/dissertacoes/dissertacao\\_atualizada\\_Gisela.pdf](http://www.fe.ufrj.br/ppge/en/dissertacoes/dissertacao_atualizada_Gisela.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- MELLO, Franciele Soares de; MOKVA, Ana Maria Dal Zott, CONFORTIN, Helena. Cinema nas escolas. *PERSPECTIVA*, v. 38, n. 144, Erechim/RS: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, dez. 2014, pp. 75-83. Disponível em: <[www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/144\\_453.pdf](http://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/144_453.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. Cinema: experiência cultural e escolar. In: TOZZI, Devanil *et al* (Orgs.). *Caderno de cinema do professor: dois*. São Paulo: Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2009, pp. 10-31. Disponível em: <[http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/320090708123643caderno\\_cinema2\\_web.pdf#page=7](http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/320090708123643caderno_cinema2_web.pdf#page=7)>. Acesso em: 14 nov. 2018.

## Notas

1. Artigo produzido no âmbito do projeto “Cinema na Escola: Texto, Câmera, Ação!”. Agradecimentos à Direção e aos funcionários da Escola Estadual Governador Juscelino Kubitschek (Juiz de Fora, MG), e aos alunos do 8º ano “A” no ano letivo de 2017, que seguem listados em ordem alfabética: Carlos Eduardo de Oliveira Resende, Daphny da Silva, Gabriel de Miranda e Silva, Iran Gomes de Assis, Jéssica Caroline Alves da Silva, João Paulo Gonçalves de Freitas, João Vitor do Nascimento Braga, Milena Gomes, Milena Lima de Souza, Nayara Caroline das Graças Mendonça, Olívia Furiati Calixto, Renata Cristina da Cunha Silvério e Samuel Lino De Andrade.
2. Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, Mestre nessa mesma área pela UFJF, Licenciado em História pela Fundação Cultural Campanha da Princesa (FCCP/UEMG). Professor efetivo da Escola Estadual Governador Juscelino Kubitschek (Juiz de Fora, MG). Áreas de atuação: Cinema; Cinema e História; História Social da Cultura; História Moderna e Contemporânea. Bolsista CAPES-PROSUP.
3. Prof. Ms. Lúcio Reis Filho (Disciplina: História) e Profa. Ms. Ana Cristina de Souza Costa (Disciplina: Língua Portuguesa) – E.E. Governador Juscelino Kubitschek.
4. No momento em que este texto foi escrito, em setembro de 2018, o filme ainda se encontra em fase de pós-produção, uma vez que, por um revés, acabou em posse dos voluntários do projeto. Os coordenadores e os alunos, com o apoio da Direção da Escola e da Superintendência Regional de Ensino, reivindicam participação na montagem e na finalização, e tentam reaver os arquivos das gravações.



## Chonewood: cine guerrilla ecuatoriano

*Luis Stéfano Murillo Reyes<sup>1</sup>*

**Resumen** Desde 1994 se viene dando un fenómeno dentro del cine ecuatoriano históricamente marcado por una discontinuidad. Este fenómeno es llamado de Chonewood que nace en un inicio como la necesidad de contar historias propias de los cineastas de Chone, influenciados principalmente por el entorno violento de la ciudad.

**Abstract** Since 1994 there has been a phenomenon in Ecuadorian cinema, historically marked by a discontinuity. This phenomenon is called Chonewood, which was born at first due to the need to tell stories of the filmmakers of Chone, mainly due to the violent environment of the city.

### Introducción

En Ecuador en los últimos 24 años se viene dando un fenómeno dentro del cine local, un movimiento que es llamado de Chonewood, un juego de palabras entre Chone la ciudad donde está siendo realizado y Hollywood referente del cine mundial. Chone es una ciudad situada en el centro norte del litoral ecuatoriano con una población aproximada de 126 mil habitantes (censo 2010) de tradición mayormente rural. Es aquí donde comenzó dicho movimiento, si bien ha sido la Costa ecuatoriana donde más han proliferado cinematografías populares, Chone se presenta como un fértil escenario analítico porque allí, desde 1994, se han producido decenas de cortos, medios y largometrajes que han demostrado tener la acogida y aceptación de un público amplio a nivel nacional.

Aquí cabe recalcar que la historia del cine ecuatoriano no es muy significativa y carece también de una continuidad. Teniendo varios periodos de casi inexistencia de cine producido en el país. Es así que se puede afirmar que Chonewood es un fenómeno dentro del cine ecuatoriano justamente por su característica histórica de discontinuidad. A pesar de que en los años noventa esta es parcialmente rota, donde aparece una generación de cineastas que se encargó de producir cortos, medios y largometrajes de ficción, que se desarrollarían entre el realismo social, la denuncia y las adaptaciones literarias. La mayoría de estos nuevos cineastas vienen de clases sociales más privilegiadas, realizan sus estudios en el exterior principalmente en Cuba y Los Estados Unidos, y se radican en las grandes ciudades del país como Quito, Cuenca y Guayaquil.

Según Octavio Getino en su libro *Cine Iberoamericano- Los desafíos del nuevo siglo*, levanta las cifras que, entre 1988 y 1999 el Ecuador produjo un promedio de cuatro largometrajes al año e importó 510 películas para exhibirlas en salas comerciales. (Getino, 2002). Es evidente la desproporción entre la capacidad de producción nacional y el cine importaron en aquellos años. Otras cifras hablan de un estreno anual durante aquella década. En este marco, y si se analiza que Brasil y Argentina durante el período mencionado se puede afirmar que el cine ecuatoriano ocupaba un lugar marginal dentro de la producción cinematográfica del sector. No obstante, cabe recalcar que dentro de estas encuestas no se engloba otro tipo de cine que nacía dentro del litoral ecuatoriano. En este sentido, en 2017 un catedrático y reconocido cineasta sentenciaba que:

Hay una concentración de la producción cinematográfica en pocos individuos claramente privilegiados por su origen social, su educación, su condición económica y sus vinculaciones políticas. El cine ecuatoriano es castellano, urbano europeizado y anglo norte americanizado. No es kichwa, no es shuar, no es afroecuatoriano. (Luzuriaga, 2017).

Chonewood es dentro del cine local un contra punto a este tipo de cine que se estaba realizando en Ecuador<sup>2</sup>. Sus dos referentes Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá no provienen de un estado social privilegiado, ni se desenvuelven en un entorno centralizado de gran ciudad. Basta repasar la trayectoria de los cineastas choneros para evidenciarlo.

Ante los problemas familiares y la escolaridad truncada y nunca retomada, Nixon se desempeñaría en varias actividades laborales: recogería cacao, arreglaría motos, enseñaría karate en una academia de artes marciales, trabajaría fugazmente como funcionario público y como periodista en un canal.

Fernando, por su parte, al igual que Nixon Chalacamá, tiene raíces en la zona rural manabita<sup>3</sup>. Él, quien tampoco finalizaría sus estudios, es hijo de un finquero, agricultor, ganadero y comerciante local que en ningún momento de su vida imaginó que algún descendiente suyo se dedicaría a otra actividad que no estuviera relacionada con el campo. Fernando Cedeño también desempeñó varios oficios a lo largo de su vida: fue bombero juvenil, vendedor, chofer, ayudante en una imprenta, pintó carros y casas y fue ebanista, vendedor de electrodomésticos y libros, guardia de seguridad en una compañía petrolera, trabajó como obrero abriendo zanjas para equipos petroleros.

Estos factores influyen en la temática que desde un inicio tomarían sus filmes, por una parte, el modo de realizar sus películas, con presupuesto escasos, donde los realizadores toman al cine como uno más de sus oficios, y donde la violencia es parte fundamental del estilo que proponen, y las películas de sicarios el foco principal. Como menciona Cedeño: tu no le puedes pedir peras al olmo, cuando tenía 14 años vi los primeros muertos caer frente a mí, caminado a la escuela muy temprano, pasaba por una calle, veo dos personas que avanzaban y veo que surge un carro y los elimina, yo tenía 14 años y fue la primera imagen violenta que yo vi (Cedeño, 2014, entrevista). Enseguida menciona que los cineastas que retratan este tipo de violencia, lo hacen desde un lugar privilegiado, mientras que él lo hace desde adentro ya que vivió ese mundo violento. Claramente este es el factor fundamental del estilo de sus películas ya que Chone históricamente es considerado un lugar violento.

### **Violencia y ciudad como medio de producción.**

Desde 1930 hasta los años 90, las salas de cine de Chone constituyeron prácticamente los únicos espacios de socialización masiva y nocturna, se convirtieron en puntos de encuentro donde confluyeron desde grandes hacendados y caciques locales hasta jornaleros, y obreros, es así que las imágenes mostradas en la gran pantalla formaron de cierta forma un imaginario social, incluso de Cedeño y Chalacamá, Como menciona Juan Pablo Pinto en su trabajo, Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone:

Es claro que los cines constituyeron algo más que simples espacios de distracción vespertina y nocturna, pues más allá de los eventos históricos a los que han estado ligados, ha habido una clara mediación explícitamente resaltada por varias voces del cantón. Uno de los ejemplos más citados fue el impacto del cine mexicano en la cultura y la sociedad chonera. Si bien en los testimonios se resaltaba el gusto por la música y la apropiación de ciertos *modismos* mexicanos –que para ser corroborados basta recorrer las a veces polvorientas, a veces enlodadas calles del centro urbano de Chone y de sus sectores aledaños–, la mediación del cine mexicano (ayudada por el hecho de que las cintas no requerían subtítulos) trascendió el ámbito estrictamente del *gusto*. (Pinto, 2015)

Con el tiempo, los cines locales expandirían su oferta temática y cultural. Las películas de acción de *Hollywood* junto a las películas mexicanas se convertirían en modelos y referentes audiovisuales y



culturales para el cine de Cedeño y Chalacamá. Juan Pablo Pinto menciona:

A las salas de Chone arribaron las cinematografías de artes marciales, los westerns, las películas de acción y de ciencia ficción. Ellas eran, por un par de horas, un refugio ante la seriedad de la vida, a la vez que proveían un amplio repertorio de imaginarios, actitudes y costumbres. Hubo una historia de amor con los cines locales y con las películas que allí se exhibieron. Se hacía todo por estar sentado en la butaca, en medio de una atmósfera que podía acoger a más de mil personas y donde pululaban las risas y los murmullos frente a esa ventana en la que se sucedían actores y situaciones inimaginables, fascinantes, ante los cuales resultaba imposible apartar los ojos. (Pinto, 2015)

En una de las varias entrevistas menciona que justamente fuera del cine Oriflame<sup>4</sup>, después de ver una película de Bruce Lee, Chalacamá que en ese momento entrenaba artes marciales a cambio de una cajetilla de tabacos y era mecánico de motos, convence a Cedeño de realizar una película. Consiguen una cámara prestada de un amigo que en esos meses había viajado a los Estados Unidos y realizan su película. Cedeño pregunta a Chalacamá, sobre la temática, Chalacamá responde: “Lo mejor que sabemos hacer es luchar y andar en moto” (Cedeño, 2014, entrevista)

Sin duda, el cine chonero posee una narrativa sobre la violencia en la medida que muestran y recrean la transición de uno de los varios actores de violencia presentes en la localidad y la región, a la práctica de asesinato por encargo mediado por una remuneración, o sicariato, como se viene denominando a este acto en los últimos años.

En este contexto pensar el cine de Fernando Cedeño como es denominado por Lucia Nagib en su texto *Passages: travelling in and out through Brazilian geography*, de realismo como modo de producción:

El compromiso físico por parte del equipo pro filme; la identidad cercana entre el elenco y sus roles; En ellos, el hilo de ficción ilusionista se entrelaza con imágenes documentales y la interferencia directa del equipo y el elenco con el mundo histórico, dirigido no solo a resaltar la realidad del medio, sino también a producir, y reproducir, la realidad social. ninguno de los modos anteriores existe per se, una película que se basa en el compromiso físico en el punto de producción solo se concibe para el efecto de realidad específico que se espera que tenga sobre el espectador.<sup>5</sup> (Nagib, 2018)

La vida diaria y el trabajo comprometen a los autores, su vida se retrata en sus películas, su realidad y su cotidianidad se vuelven parte de su obra. La película como *midia* contenedora del mundo de los cineastas.

Según relata Juan Manuel Pinto, su primer encuentro con Chalacamá fue en 2012 en la producción de su nueva película, *Un minuto de vida*, en el calabozo de una Unidad de Policía Comunitaria en Chone. Allí según Pinto, Nixon explicaba a los cerca de veinte actores que se aglomeraban a su alrededor las formas adecuadas de actuar, el rol que cada uno cumpliría, los gestos que debían tener sus rostros dentro de la escena de acción que se grabaría aquel día, en la cual él era el protagonista.

Los actores no habían estudiado actuación, es más, algunos de ellos dejaron de lado sus múltiples oficios o bien abrieron un paréntesis en sus ocupaciones para participar en la grabación. Más de la mitad de los actores, como apuntó después Nixon, provenían de *barrios densos*<sup>6</sup>. Ellos, parafraseando a Auyero y Berti (2013), llevaban inscrita la violencia en sus cuerpos a modo de tatuajes, o bien se podría decir que sus cuerpos eran la “superficie de inscripción de los sucesos” (Foucault, 1980: 14): revólveres y nombres se extendían en su brazos y torsos, cortes de arma blanca atravesaban diagonalmente algún pómulo como muestra de la violencia que ha vivido el cantón a lo largo de su historia y que arreció durante los últimos quince años. (Pinto, 2015)

Sin embargo, no eran los únicos actores que trabajarían en la escena. También estaban miembros de la Policía Nacional, quienes colaboraban en el filme desempeñando sus roles reales: imponiendo y regulando el orden carcelario.

Otra cuestión interesante es que dentro de los actores de dicha escena se encontraba Raul<sup>7</sup>, un abogado que aporta económicamente a la producción y que además cumple el rol del antagonista en la película. El esquema que habría implantado Nixon Chalacamá en sus películas es así: mientras más dinero se aporta a la producción, su personaje tiene más protagonismo y demora hasta el final de la película en morir, mientras menos se aporta el personaje morirá mas temprano. Además de aportar económicamente a la producción y a los actores, Raúl aporta con comida, marihuana y alcohol, que es lo que solicitan los actores.

Siempre me nació estar en el cine, fue un sueño que se cristalizó. Yo estoy apoyando en esta película, porque hay gente en nuestro pueblo que no apoya. Yo apoyo, en primer lugar, con mi presencia, pero también con dinero. Hay que darle de comer a la gente, inclusive tuve que darle un dinerito, aunque sea muy poco, para que vengan. Son gente pobre, de barrio (Raúl, 2014, entrevista).

Otro factor importante del presupuesto, como menciona Cedeño, en algunas de sus películas, al no tener suficiente presupuesto para balas de salva son utilizadas balas de verdad, que son parte del cotidiano donde el cineasta y el equipo se desenvuelve diariamente.

Si bien el uso de armas y municiones reales muestra una astucia para suplir carencias técnicas y superar obstáculos económicos que impedían recurrir a elementos de utilería, cabe decir que la portación de armas respondía al universo cultural del campo manabita y constituía un hecho normal en Chone hasta que, en 2009, por Decreto Ejecutivo, comienza a haber más control y sanción sobre el uso y porte de armas en el país.

La naturalización del uso y la portación de armas está ligada a las labores masculinas dentro del campo, pero también es inseparable de una noción individual y grupal de seguridad y protección en la que no intervienen las autoridades que deberían regular el orden. En este marco se da el uso de las armas y municiones reales en el proceso de producción del cine chonero. Así lo recuerda Nixon:

En los primeros tiempos, y también después, había buenas armas. En *Secuestro al Presidente* hay buenas armas, armas de verdad, porque en ese tiempo el Estado todavía no prohibía usar armas. Ahorita ya no puedo utilizar armas de verdad porque es prohibido, meten preso a todos los que carguen armas y por último se van hasta 10, 15 años por un arma que uno cargue. Antes yo andaba en pleno centro con buenas metralletas, buena mini uzi, nadie me decía de quién era, nadie. Me las prestaban a mí sin problema, un amigo me las prestaba hasta que yo terminaba la película. Era una confianza tremenda. Me prestaba las armas y me regalaba las balas [...] En cualquier ferretería había balas, cartuchos. Ahorita ya no hay ni cartuchos, no hay nada. Yo utilizaba cartucheras, para mí era fácil porque yo los cartuchos los trazaba, le sacaba lo que mataba, las pepitas, y la hacía como bala salva. Ahorita ya no hay como hacer eso, ahorita hay que hacerlo con esfuerzo, con efectos especiales, que ya no son iguales [...] No importa que nosotros no podamos hacer películas por eso de las armas, lo importante es no perder vidas humanas, tener más tranquilidad en el pueblo (Chalacamá, 2014, entrevista).

Las armas reales al entrar en escena no solamente por falta de presupuesto, sino más bien de forma natural, ya que eran parte del individuo común de Chone, podemos pensar como cotidianidad de una ciudad se entrelaza directamente con las películas de estos realizadores.

Es claro que el cine de Chone, en su forma de ver y de hacer está construido por el contexto y la historia de la ciudad. Si bien en las últimas dos décadas se ha registrado una creciente tendencia que ha emergido y que se ha basado en la auto representación de sus problemáticas, es evidente que en Chone la cinematografías de “ficción” narran sobre las huellas de algo que aconteció y acontece.

Ya en las películas de Cedeño y Chalacamá se muestran una transición dada en la sociedad chonera y manabita entre los actores tradicionales de la violencia y los conflictos en los que operaban – duelos a revólver, conflictos de tierras, entre otros– hacia los actores modernos los sicarios, las bandas delictivas vinculadas al narcotráfico. Por ejemplo, en *Sicarios Manabitas* (Cedeño, 2004) película que debió llamarse *Destajeros Manabitas*, pero que cambió de nombre por la denominación que se le comenzaba a dar a este delito en el mundo social manabita a partir de los medios de comunicación, Este cambio temático tiene sus raíces en el contexto de Chone, pues con el nuevo siglo surgirían nuevos actores de violencia.

El termino destajero era usado para referirse a la persona que era contratado por un gran hacendado para realizar una limpieza de su finca, desmatar, preparar el terreno para el cembrío. Con el tiempo este término se lo fue asociando al asesinato por encargo, ahora la persona no era solamente encargada de una limpieza de la hacienda, también de una limpieza de los enemigos del hacendado. Cuando aparecen nuevos factores de violencia dentro de Chone como el narcotráfico, el termino destajero comienza a desaparecer y toma un nuevo nombre Sicario. Ahora el sicario no trabaja necesariamente para un hacendado, es más bien contratado específicamente para el asesinato por encargo. Este nuevo termino se haría más común por los medios de comunicación que denominarían así a esta acción

Esta transición de los actores de violencia y la reconfiguración de las prácticas de asesinato por encargo, que se atestigua en las cinematografías choneras, está en la retina y la memoria de la gente que lo vivió. Cedeño y Chalacamá componen y realizan estas vivencias, toman esa violencia, la retratan y la exponen como propia.

## Conclusiones

Abordar las cinematografías choneras y los actores de violencia se requiere una ampliación de la mirada, un enfoque que permita entender sus racionalidades a partir de los múltiples contextos en los que se han gestado y desarrollado. Claramente, varias de las narrativas audiovisuales populares han sido condicionadas por el contexto en el que se han producido. Sin embargo, es necesario mencionar que traspasar la opacidad de las apariencias es complicado pues existen en todas sus dimensiones varios matices. Evidentemente, detrás de las escenas ficticias de las cinematografías populares choneras hay hechos y racionalidades de un alcance histórico. Pensar la ciudad como una *mídia* que se entrelaza, se relaciona, se retrata, e influye directamente en la obra de los cineastas, siendo sus actores, sus medios de producción y sus realidades la base de su trabajo.

## Referencias

- DELGADO, Natalia (2013), *“La representación de la problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años en el docu-ficción Mas Allá del Mall del director Miguel Alvear”*. Trabajo de grado para la obtención de título en Comunicación Social. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- GETINO, Octavio (2002), [CINE IBEROAMERICANO: los desafíos del nuevo siglo](#). Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- LEÓN, Christian; Alvear, Miguel (2009), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito:

Ochoymedio Editorial.

LEÓN, Christian (2010). “*Visualidad, medios y colonialidad: hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales*”. En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.

LUZURIAGA, Camilo (2014). “*La industria cinematográfica ecuatoriana*”. Quito, Ecuador. <http://www.incinenet.info/incineojs/index.php/inmovil/article/view>

LUZURIAGA, Camilo (2017). “*Los Géneros del cine ecuatoriano*”. <http://www.incinenet.info/incineojs/index.php/inmovil/article/view/31/57>

NAGIB, Lucia. *Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography*. (2018)

PETHÖ, Agnes. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PINTO, Juan Pablo (2014). “*Chonewood: Etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone*”. Tesis para obtención del título de Maestría en Antropología. Universidad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito- Ecuador.

## Notas

1. Luis Stéfano Murillo Reyes, Alumno del programa de Pos-Graduação em Imagem e Som, UFSCar, email:smreyes1123@gmail.com

2. Cabe recalcar que Chonewood no nació como contestación al cine local centralizado en grandes ciudades, sino más bien como una forma y una búsqueda por parte de los cineastas para contar sus propias historias.

3. Provincia de Manabí.

4. Durante los años 80 y mediado de los 90 el Cine Oriflame fue el único cine en la ciudad de Chone.

5. the physical engagement on the part of crew and cast with the profilmic event; the near identity between the cast and their roles; real location shooting; and film's inherent indexical property. In them, the illusionistic fictional thread interweaves with documentary footage and crew and cast's direct interference with the historical world, aimed not only at highlighting the reality of the medium but also at producing, as well as reproducing, social reality. Needless to say, none of the modes above exist per se, a film relying on physical engagement at production point being only thus conceived for the specific reality effect it is expected to have on the spectator.

6. Barrios peligrosos.

7. En el trabajo de Juan Manuel Pinto no menciona el nombre de “Raúl”, y coloca que este nombre como seudónimo.



# Dramaturgias do desamparo: vivências do urbano no cinema da América Latina

Luiz Todeschini<sup>1</sup>

**Resumo** A partir do mapeamento crítico da filmografia urbana latino-americana contemporânea, busquei identificar a presença de uma 'dramaturgia do desamparo' nos filmes *Rodrigo D. No Futuro* (1990) e *Pizza, Birra, Faso* (1998). Em que medida o desamparo cria certa dinâmica de esquecimento e vulnerabilidade social? Quais os sentidos políticos das encenações nas cidades latino-americanas? Quais as imagens do desamparo nas narrativas?

**Abstract** From the critical mapping of contemporary Latin American urban filmmaking, I sought to identify the presence of a 'dramaturgy of helplessness' in the films *Rodrigo D. No Futuro* (1990) and *Pizza, Birra, Faso* (1998). To what extent does helplessness create certain dynamics of forgetfulness and social vulnerability? What are the political meanings of scenarios in Latin American cities? What are the images of helplessness in the narratives?

## Cinemas e cidades na América Latina

A catástrofe da humanidade “desejável”, resíduo do mercado diante da intensa e violenta lógica do capital [...] entre os discursos cotidianos sobre a marginalidade urbana surgiu com força renovada uma imagem: a da cidade como um lugar contaminado não pelo ruído e pela poluição industrial da modernização periférica, mas por uma poluição humana. [...] A cidadania é uma condição política definida pela subtração, pela marca, separação e disposição da marginalidade social como resíduo humano.<sup>2</sup>

As ruas de uma cidade Latino-americana. Podem ser de Bogotá, Medellín ou Cali, Buenos Aires ou La Paz, Cidade do México, São Paulo, Santiago, Montevideo, Rio de Janeiro, Caracas ou Assunção. As paisagens urbanas nos são apresentadas: a untuosa casa modernista que divide espaço com o indesejável vizinho na cidade de La Plata em *El Hombre de Al Lado* (2009); o conjunto habitacional popular de um bairro pobre em alguma grande cidade da Venezuela em *Pelo Malo* (2013); o icônico 'Mercado 4', camelódromo de rua da capital do Paraguai, Assunção, em *7 Cajas* (2012); a grama verde de um condomínio de luxo que faz divisa com a favela ao lado em *La Zona* (2007), na Cidade do México. O interesse de pesquisa em Cinemas e Cidades surge com uma pergunta: *como o cinema Latino-americano têm narrado a vida urbana?* Com essa questão, a investigação se desenvolve durante o período de minha graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), mais precisamente no grupo de pesquisa NEPI (Núcleo de Estudos em Estética e Política dos Imaginários). Ao por sub suspeita a produção cinematográfica contemporânea, escolhemos efetuar um mapeamento explorativo de filmes de longa-metragem de ficção encenados nas grandes cidades Latino-americanas. Mais próximas do conceito de megalópole, ou seja, de extensas regiões metropolitanas, “a megacidade pode [...] ser entendida como o ‘exterior constitutivo’ dos estudos urbanos contemporâneos, existindo uma relação de diferença com a norma dominante da ‘cidade global’. [...] Assim, a megacidade é o subalterno dos estudos urbanos”<sup>3</sup>. Assim foi definido o recorte temporal - entre o ano de 1990 e 2018 - escolha como reflexo do exponencial crescimento urbano do final do séc. XX e da retomada da produção cinematográfica na maioria dos países, forte momento da mundialização do cinema.

O levantamento dos filmes será concentrado no site “Relatos Urbanos Latino-Americanos”, a ser criado no intuito de reunir um banco de dados para a pesquisa em Cinemas e Cidades. O site se propõe a ser uma plataforma de estudos com links para produções acadêmicas, *making-of's*, fotos dos bastidores e informações adicionais como equipe técnica e curiosidades acerca das produções e das cidades

encenadas. A análise fílmica permitiu à pesquisa construir um panorama crítico do conjunto de filmes, seja no sentido de reconhecer uma iconografia urbana particular, entre valores e temas em constante diálogo, seja na busca por conectar dramaturgias que alcancem a dimensão do desamparo. É nesse sentido que dividimos a pesquisa em três frentes conceituais: a construção do olhar de alteridade como negociação de sentido entre espectador e filme; o uso da violência enquanto mecanismo narrativo; e a representação da juventude como reflexo de uma geração de sujeitos que expressam maior vulnerabilidade social e incerteza de futuro. Surge aqui um conceito que aponta para uma espécie de resultado primeiro da investigação: a presença de um "imaginário periférico global". Entendendo o imaginário como um conjunto de marcas de enunciação das culturas, trata-se de dar a ver a produção de imagens cinematográficas das periferias urbanas ao público global sob o desenho geopolítico das grandes cidades de países emergentes da América Latina.

O conjunto de filmes explorados, em suas encenações urbanas, manifestam características próprias: países que compartilham um passado colonial, na força de imposição de projetos estruturantes da modernização estratégica das sociedades, pilares das instituições sociais (religião, pátria, família, cultura), os quais esbarram em conflitos de narrativas e disputas territoriais na lógica da remoção de certos corpos dissonantes para a limpeza e higienização destas cidades. A presença do desamparo surge, aqui, como uma forma de compreender os sentidos de sociabilidade e organização do sensível das comunidades que vivem à margem da racionalidade produtiva<sup>4</sup> e da ética cidadã<sup>5</sup>. Diante disso, questionamos: qual o pensamento espacial que opera nos filmes? Há uma iconografia urbana particular na representação das favelas, bairros pobres e ruas violentas das cidades Latino-americanas? Qual a presença do desamparo enquanto consequência da marginalidade urbana?

### Discursos críticos como chaves de leitura

Foram várias as categorias que buscaram um preciso ou veredito minimamente relevante do cinema Latino-americano de hoje. O que há de comum nesse cinema que possa ser lido como uma chave de entendimento, diagnóstico, sintoma, ou subgênero próprio em emergência? "Quais são as convenções de autenticidade, particularmente em relação à cidade, e como elas mudaram com o tempo?"<sup>6</sup>. Aponto, neste espaço, os mais pertinentes à pesquisa, assim como termos, conceitos e ideias que continuam a provocar o olhar sobre a cinematografia contemporânea.

Das posturas recorrentes, uma certamente chama atenção. Trata-se da ficcionalização das periferias urbanas através de procedimentos estilísticos que ora flertam com os códigos de gêneros cinematográficos, como o policial e de ação, por exemplo - *Ratas, Ratones y Rateros* (1999); *Tinta Roja* (2000); *La Virgen de Los Sicarios* (2000); *Hermano* (2010) - ora projetam na obra um grau mais poroso de acesso já que garantem o diálogo no terreno do (então) reconhecível e convencionado. Pensamos em *Quem Quer Ser Um Milionário?* (2008), filme indiano encenado em Mumbai, maior cidade do país, cuja narrativa aponta para o que Ananya Roy (2017) chama de "pornografia da pobreza". Esse termo reflete a maneira como as 'tecnologias de ficção'<sup>7</sup> atuam como motores para equivaler megacidade a favela, depreciando e naturalizando a condição de subalternidade que, por sua vez, reafirma o estado oposto ao progresso urbano e a beira do descontrole político: "[...] a favela tornou-se o mais comum itinerário por meio do qual a cidade do Terceiro Mundo (ou seja, a megacidade) é reconhecida"<sup>8</sup>. Situação equivalente àquilo que Ivana Bentes (2007) chama de "cosmética da fome"<sup>9</sup>, ao olhar para *Cidade de Deus* (2002) enquanto "gozo espetacular da violência" e vertente do "novo brutalismo"<sup>10</sup>. A pesquisadora faz ácida rejeição a forma como os personagens do filme não encontram motivação senão no extermínio e no horror: "Cidade de Deus é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo

consumível dos pobres se matando entre si”.<sup>11</sup>

O mesmo filme é estudo de caso fundamental para Barbara Mennel (2008) forjar o “efeito favela”. Este se localiza diante de uma lógica que concatena os discursos sociais da sociedade com suas equivalentes representações fílmicas, como divisões espaciais, estruturas urbanas e relações de identificação impostas pela sociedade dominante:

O efeito *favela* não resulta apenas da distribuição e recepção global do filme; descreve também uma dinâmica complexa em que os cinemas nacionais incorporam os estilos e gêneros de outras tradições para produzir essas representações de sua própria cultura, que são então distribuídas como “autênticas” para um público global.<sup>12</sup>

A força desse efeito faz lembrar o tão disseminado “favela movie”, expressão que pairou sob o público de filmes cuja matéria dramática provinha de um imaginário da violência, pobreza e tráfico em espaços desprovidos da passividade cordial da cidade ideal - *Linha de Passe* (2008); *La Hora Cero* (2010); *El Rumor de Las Piedras* (2011). Eduardo Valente (2011), no texto incluído no compilado de provocações acerca do cinema brasileiro dos anos 2000, recupera tal expressão ao pensar “que gêneros são nossos?”:

Falou-se muito do tal “*favela movie*”, mas a verdade é que o ambiente urbano-geográfico em si não configurou um gênero por si [...] O que une os filmes [...], muito mais que o ambiente da favela, é esta exploração de dramas reais, onde a violência se torna catártica através do diálogo com os gêneros.<sup>13</sup>

De fato, esses quatro termos apresentam fortes diálogos com a ideia crítica do filme como obra autêntica e genuína, que possa acessar esse *outro* diretamente enquanto já classificado em seu contrato de civilidade (comportamento) e ideal de concessão subjetiva (ações, moralidade e motivação). Com relação à “pornografia da pobreza”, é importante lembrar o termo que o referencia diretamente, isto é, a “porno-miséria”. O termo pejorativo surge no manifesto “Que es la porno-miseria?” (1978) dos realizadores colombianos Luis Ospina e Carlos Mayolo, expoentes do ‘Grupo de Cali’<sup>14</sup>. Premissa: criticavam a forma do documentário social dos anos 1970 ao tratar das condições de subdesenvolvimento e marginalidade dos países Latino-americanos como espetáculo e válvula de escape, ‘demagogia da pobreza’ vendida ao público estrangeiro. A esse cinema de ‘exploração’ reinava converter a miséria em mercadoria “onde o espectador podia lavar sua má consciência, comover-se e tranquilizar-se”<sup>15</sup>. O manifesto surge como extensão de *Agarrando Pueblo: Os Vampiros da Miséria* (1977), falso-documentário de uma dupla de realizadores que percorre as ruas de Cali filmando imagens de mendigos, indigentes e moradores de rua como matéria-prima para ilustrar a tese do hipotético filme “o futuro para quem?”. Recheado de deboches ao processo desleal de exploração da realidade como fonte de denúncia social, cartão de visita dos produtores europeus que bancam o filme, é evidente a consciência do lugar de fala e da crise de representação na realização do filme.

Diante desse ícone do cinema colombiano, Julio Luzardo (2001) resgata o termo “porno-miséria” ao dissecar *A Vendedora de Rosas* (1998), de Victor Gaviria. Em seu descontento, “uma delícia mórbida da câmera na abjeção, as imagens de falta de moradia e do lixo”<sup>16</sup> seria menos convicção de uma alegoria nacional do que a criação de um imaginário deteriorado do país. O filme de Gaviria representa o paradigma de uma postura que passou a ser corrente na cinematografia contemporânea: a encenação de dramas reais da vida privada, proposta que tangencia a apropriação de corpos em prol da tensão dramática, desde a tangente neo-realista à linguagem como fabulação do real no estilo “ficção documental” ou “docuficção”. Tal apreensão da realidade como um modo de acesso direto e verdadeiro ao mundo é

sentença contestada por Vera Lucia Figueiredo (2008). Ao por o real sob suspeita, apresenta os novos modelos de realismo nos regimes narrativos questionando o tratamento dado ao real como garantia de legitimidade para uma audiência desprovida da instância enunciativa, ou seja, “[...] a perda da nitidez das fronteiras entre os dois extremos da dicotomia realidade/ficção [...]”<sup>17</sup>. É justamente nesse raciocínio que se comprova a virada sensível no regime estético do chamado “realismo de periferia”, expressão politicamente controversa que nomeia uma série de filmes do gênero, como *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite* (2007):

Do ponto de vista mercadológico, está em alta o que parece ser menos intermediado, aquilo que nos colocaria diante da brutalidade do real. [...] os relatos identificados como não-ficção, as diversas formas de “documentalismo”, que, no entanto, não deixam de lançar mão de procedimentos característicos das narrativas ficcionais.<sup>18</sup>

Essa estética realista incorpora procedimentos historicamente habituais ao cinema documentário, estratégias estilísticas que Christian León (2005) ressalta ao focar a presença do *cinema direto* ou *cinema verité* em filmes de ficção que “[...] com ágeis movimentos de câmera, montagem fulminante e inspiração documental, abordam histórias de mundos desencantados, onde valores sociais e os ideais comunitários estão em decomposição”<sup>19</sup>. O trabalho do sociólogo equatoriano surge nessa pesquisa como fundamental contribuição crítica ao que intitula “*cine de la marginalidad*”. Esta proposta de título exige uma postura crítica da leitura do termo ‘marginal’. A proposta: “[...] reconstruir a experiência da exclusão social e da marginalidade sem recorrer a narrativas burguesas, elitistas, ou ilustradas, (uma experiência) que aborda a pobreza e a violência desde o ponto de vista dos personagens marginais”<sup>20</sup> ao mesmo tempo em que opera na “[...] incorporação da subcultura do terceiro mundo em um produto especializado para os consumidores do capitalismo global”.<sup>21</sup> Esse cinema não busca os grandes temas ou epopeias, mas emerge das micropolíticas cotidianas a problematização da vida nas grandes cidades:

O *cinema da marginalidade* constrói uma estética do desamparo que explora com desencanto a vida dos seres que vivem à margem das instituições sociais e dos discursos políticos, que estão excluídos do espaço mobilizador e progressista destinado ao povo, [...] um cinema com uma posição crítica sobre o discurso da nação [...] e o sentido utópico da modernidade.<sup>22</sup>

Reconhecer o desamparo como resposta primeira de um cinema sem ânimo e destituído de compromisso ideológico significa encontrar em sua linguagem visual o conceito de marginalidade como a materialização das camadas de exclusão frente à cidadania. Tal pensamento parte de três definições<sup>23</sup>: alimentada pelas práticas simbólicas em sua generalização; fora do paradigma dos discursos de progresso - povo, estado e nação - e desviada do olhar da redenção social; não como um lugar fixo mas uma condição deslocalizada que nega a polarização dentro-fora. Forma-se uma 'estética da marginalidade e do desencanto' que trazem em sua concepção o discurso visual do “realismo suyo”. Ao retomar a tradição da literatura suja como oposição ao realismo mágico, León alude ao cenário de crise dos anos 1990. Trata-se da crise da identidade nacional, no sentido do desmantelamento do “paradigma homogeneizador da nação”<sup>24</sup>; do esgotamento do modelo desenvolvimentista da América Latina, no avanço neoliberal que esbarra na permanência do projeto colonizador; e da era pós utópica, ou seja, o horizonte revolucionário da mudança social enfrenta uma crise simbólica na rarefação da possibilidade de futuro.

Tais ideias são deveras pertinentes ao estudo desses filmes, já que é recorrente nos filmes mapeados construções da marginalidade urbana em torno da falta de perspectiva e de um certo heroísmo



resignado na exposição do abandono de 'seres abjetos', como revela a voz *over* do trailer internacional do filme venezolano *Secuestro Express* (2005): "na cidade mais violenta do mundo, o crime é uma forma de vida. E não importa quem você seja, ninguém está seguro. [...] Quando todo segundo é vida e morte, você tem que jogar cada movimento como se fosse o último"<sup>25</sup>.

### Juventude em desamparo: *Rodrigo D no Futuro e Pizza, Birra y Faso*

*Esos cables en la cabeza, la camisa de fuerza. No te salvarán, no te salvarán.  
No te salvarán porque te voy a matar.*<sup>26</sup>

*Ya no consigo más satisfacción. Ya ni con drogas, ni con alcohol. Ya no consigo  
ninguna reacción.*<sup>27</sup>

Estamos em Medellín, na Colômbia. O ano é 1988. Uma música de punk rock sonoriza os créditos iniciais. Corte para um edifício desocupado. Rodrigo, jovem de 19 anos, surge ao fundo, abre e fecha portas de um corredor desabitado na busca por algum objeto ou pessoa. A câmera gira em torno de si, curiosa e atenta a qualquer movimento. Na escada, é expulso por um outro jovem que carrega um facão em sua cintura, alegando Rodrigo que busca uma pequena mala verde. As primeiras imagens de *Rodrigo D No Futuro* (1990) revelam o tom que marcará as imagens do filme: no tédio, um grande vazio habita a vida dos personagens, uma nítida ausência de uma trama convencional, sem julgamentos morais, nem claras motivações dramáticas ou sentido nas ações. Considerado um marco na cinematografia colombiana, é o primeiro filme do país a ser exibido no Festival de Cannes (1990) e um dos últimos financiados pelo FOCINE (Compañía de Fomento Cinematográfico), importante empresa estatal que possibilitou a realização de inúmeros longas-metragens após a era da 'ley del sobreprecio'. O enredo do filme gira em torno de dois caminhos: o desejo de Rodrigo em obter uma bateria (objetivo) para tocar na futura banda punk e o grupo de amigos que vivem no cenário da extrema violência do tráfico nas ruas de Medellín. A ausência da figura materna em Rodrigo complexifica o caráter psicológico e cede espaço para uma camada afetiva e familiar pouco presente nas relações que estabelece. Com isso, além da busca pela bateria, também busca, quer consciente ou não, uma figura feminina: desamparo duplo.

Diante do imaginário do narcotráfico e da "cultura da violência" e "cultura da morte", categorias forjadas pelos grandes meios de comunicação, o filme alude ao sentimento de uma época de incerteza e medo e de uma realidade urbana que mostra uma Colômbia conhecida e por sua vez invisível. Ou seja, a matéria dramática do filme parte do ponto de vista de dentro dessa realidade, menos preocupado em dar conta de resolver os problemas do que projetar ao relato a transparência do testemunho. Victor Gaviria escolhe trabalhar com não-atores chamando-os de 'atores naturais', corporeidades cujas próprias vivências são escritas no texto fílmico, premissa da 'dramaturgia de ator' que parte de casos reais e de atores que literalmente vivem seus dramas. Assim o roteiro se construiu após (a equipe de realização) encontrar os personagens através da imersão no entorno das comunas de Medellín. Outra característica que decorre dessa *práxis* foi incorporar o "parlache": a chamada língua dos parceiros, vocabulário típico dos jovens de bairros populares da década de 1980 formado por expressões e neologismos de difícil compreensão (que não foram legendados no corte final como decisão política).

Com forte tendência naturalista, é evidente a homenagem de Gaviria ao clássico neorealista de Vittorio de Sica *Umberto D.* (1952), no sentido de resgatar o sentimento que o filme italiano traz - tempos mortos, ruínas de uma sociedade e observação paciente aos personagens. De fato, as questões que Rodrigo D propõe a testemunhar encontram no procedimento estético neorrealista a fonte de

pensamento e práxis adequada. É esta ideia de encontro com o real em sua complexidade defendida por Gaviria e Luis Alberto Álvarez no texto seminal de 1982, *Las Latas en el Fondo del Rio*: "O desejo de fazer filmes a qualquer preço leva a muitas servidões e muitos esquecimentos, [...] o mais fundamental e pernicioso é o do real como um fato físico. [...] Só assim o olhar do diretor poderá passar as coisas vivas que brilham, que têm intenção"<sup>28</sup>. O exercício de apontar a câmera para a realidade ignorada ou demasiadamente estigmatizada, mas, ainda assim, o real enquanto materialidade já existente, recai numa responsabilidade exponencialmente maior. Basta pensarmos no fato de que, após as filmagens todos os atores que trabalharam no filme foram assassinados. Todos com menos de 20 anos.

O filme se encerra com Rodrigo que, após ver todas as saídas se fecharem, e sem conseguir a bateria, sai de sua comuna para o centro de Medellín. Sobe num andar alto de um prédio modernista vazio (filmado no edifício Banco de Londres, na rua dos bancos) e paira seu rosto sobre o vidro que reflete a si mesmo diante de uma cidade de aranha céus e condomínios. Vemos uma janela do edifício. A trilha sonora é agressiva, um forte som que quebra a melodia da cidade. Ao fundo, um corpo cai. Rodrigo se suicidou. Fugir da violencia das ruas de Medellín recai em duas opções: matar ou morrer.



Rodrigo observa a cidade em  
*Rodrigo D No Futuro* (1990)

policiais estão estacionadas no meio fio da calçada. Não entendemos o que está acontecendo, tampouco a câmera parece saber para onde olhar. Ouvimos o rádio da polícia entoar orientações. Corte para o título: *Pizza, Birra y Faso* (1998). É dia. Uma música animada começa a tocar. Os sons de carros e motos invadem a tela. Os créditos iniciais alternam planos subjetivos de um carro com ações rotineiras de personagens da rua: uma jovem menina carrega uma criança no colo enquanto pede esmola no semáforo, limpadores de pára-brisas espumam os vidros de carros, um eufórico homem de meia idade pronuncia frases num microfone do tipo "hay que luchar para vencer!", mendigos caminham pelas calçadas, operários carregam caixas de papelão nas costas. Estamos em Buenos Aires. As imagens que abrem o filme se preocupam em mostrar ao espectador uma série de personagens esquecidos e ignorados pela sociedade. Em menos de três minutos o filme já nos apresenta uma iconografia do trânsito de uma grande cidade (que poderia ser de qualquer país periférico) que detém a câmera na observação objetiva dos fenômenos passageiros.

Tido pela crítica como ícone do *Novo Cinema Argentino* (no pôster oficial do filme, a frase: hay un nuevo cine argentino), a trama dirigida por Adrián Caetano e Bruno Stagnaro acompanha um grupo de jovens que vivem de assaltos e roubos na cidade: Cordobés, Pablo, Sandra (grávida de Cordobés), Frula e Megabón. O objetivo do grupo, que soa como uma família com hierarquias definidas, é assaltar uma boate e fugir com o dinheiro. Talvez fosse esse o desejo presente no imaginário da Argentina dos anos 1990, época de crise não necessariamente econômica mas certamente social. Explico: quando Carlos Menem se tornou presidente da Argentina em 1989, diante de um cenário de hiperinflação, tratou de implantar no governo uma política tipicamente neoliberal (privatizações, austeridade econômica,

menos gastos sociais, livre mercado, estado mínimo). A “Era Memem”, como ficou conhecida, deu luz em 1991 ao “Plano de Convertibilidade” (Plano Cavallo) - garantir a equidade entre dólar e peso. Isso garantiu o controle da inflação mas resultou, na mesma moeda, na grande taxa de desemprego e na concentração de riqueza aos mais ricos. O descaso social foi tão grande que incidiu na histórica “Crise de 2001”, revolta popular generalizada. Filmado desde o ponto de vistas dos sujeitos ‘delinquentes’, o clima de calamidade pública que o país se encontrava refletiu o reconhecimento e a identificação da população com o filme.

Os jovens conduzem a narrativa entre conversas estratégicas do planejamento do grande assalto, a invasão do famoso monumento obelisco, na praça da República, com o intuito da simples diversão, e as pizzas e cigarros que os alimentam de ideias sobre como ganhar dinheiro através do crime (o emprego formal é privilégio para quem?). Ao se aproximar do fim, a tentativa de assalto não ocorre como planejado. Na boate, são surpreendidos por policiais que atiram em Frula e Megabón. Pablo consegue fugir com Cordobés, baleado no tiroteio. De carro, vão para a estação das barcas: Cordobés pretendia fugir com Sandra para Montevidéu, após ter conseguido o dinheiro do roubo, em busca de uma vida melhor e de um futuro mais digno. O plano final é ilustrativo desse desejo de deslocamento: a câmera, presa ao barco, se afasta da cidade num movimento de travelling. Ao deixar a cidade para trás, o sentido do plano dá a ideia de um capítulo encerrado na vida dessa família. Como se fosse o final de um videogame, onde quem se salvou foi Sandra (Pablo foi detido ou morto, Cordobés é preso).



Sandra parte para Montevidéu em  
*Pizza, Birra y Faso* (1998)

Olhar com atenção para o final dos filmes reflete esse sentimento final que do filme resta, a imagem última que sintetiza a visão de mundo que os filmes carregam: dramaturgia como pensamento. Ambos os filmes apresentam finais trágicos e personagens pobres<sup>2</sup> e marginalizados no corpo de uma juventude periférica abandonada. Rodrigo e Cordóbes muito lembram o personagem central do filme colombiano *La Playa D.C* (2012), Tomás, um jovem negro afro-colombiano forçado a ajudar seu irmão Jairo a fugir dos traficantes de Bogotá, ou os traços de Andrés e Pedro, pai e filho que escapam compulsivamente de Caracas para a fronteira da Colômbia após perceberem o risco da rebelião contra a violenta injúria cometida por Pedro no longa-metragem venezolano *La Familia* (2017). Também trazem em comum personagens que possuem vácuos com a família, ausências e inconsequências. São esses que, em alguma medida, buscam o sentido de pertencer ao mundo em uma rede de afeto e sociabilidade corrompida pela violência das ruas e pelas exclusões em todos os níveis da esfera social. Esse sentimento de desajuste e desamparo, deslocamento ou não reconhecimento de si no território em que se habita, sublinha a descrença no governo e na sociedade através da sensação de ser um próprio estrangeiro: quem tem

direito à cidade? O desejo do deslocamento, compulsório ou planejado, delinea as fronteiras quer visíveis ou não das territorialidade urbanas.

São dramaturgias fílmicas que traçam noções de cidadania e direitos sociais como fruto das políticas de extermínio, controle e apagamento das populações. Os filmes não procuram julgar seus personagens mas sim buscar uma forma de se aproximar dos dramas invertendo o ponto de vista ‘hegemônico’ que normalmente parte de uma lição de moral ou uma medida do correto, certo e errado, bom e mau.

### Considerações Finais

Como se relacionam os filmes à cidade, desamparo e marginalidade? Como o desamparo contaminou as narrativas? Em que medida o desamparo está presente além do espaço urbano? É esse cinema negativo e pessimista? Muito mais questões do que falsas respostas, a aguda pronúncia do desamparo nos textos fílmicos revela um caminho de pesquisa descontente por fórmulas reducionistas. Ainda que o engajamento político da maioria dos filmes encenados nas cidades Latino-americanas recaia na denúncia testemunhal de realidades ignoradas pelo estado e por grande parte da população, é fato uma certa contensão do cinema como ferramenta de transformação social.

É preciso dizer que esse cinema político e de compromisso social termina em um estado de melancolia e luto, que se reflete bem em filmes como *Rodrigo D. No Futuro*, *A Vendedora de Rosas* e *La Universal*, que são filmes que já delineiam a concepção da nação como um corpo doente, discurso que nos últimos anos se tornou central no cinema [...] e que, apesar de suas intenções críticas, pode ter usos contrários por parte do poder, ao contribuir para a paralisia e imobilidade social (p.106, traduzido).

Esse trecho do crítico colombiano Pedro Zuluaga (2013), acerca do que chama de “cine de la violencia y el conflicto social y político”<sup>1</sup>, ilustra muito bem essa dimensão ignorada da *práxis* cinematográfica. Muitas são as pesquisas mediadoras de uma nova corrente de realização contemporânea. No Brasil fala-se em *Cinema da Retomada* e da pulsão de um *Novíssimo Cinema Brasileiro*, termo que Raul Lemos Arthuso (2016) se apropria ao constatar uma ‘suspensão do confronto’ através do ‘radicalismo acanhado’, premissa dos perigos de um cinema pacificado na máscara do afeto, ou da emergência de um provável *Novíssimo Cinema Latino-Americano*, título de um cinema que ainda não se materializou enquanto constância homogênea ou consciência de seus limites e alcance da discussão. Essas categorias esbarram em um conjunto de procedimentos corrente na internacionalização dos cinemas: filmes não somente como reflexos das sociedades, mas antes discursos em negociação permeados por relações de poder, fontes de financiamento e co-produções, educação, ensino e acesso ao audiovisual, discursos da crítica, circuitos de legitimação das obras e redes de distribuição globais. Portanto, não se trata aqui de compreender a semântica do desamparo enquanto mero sintoma da distribuição estratégica dos lugares (personagens), ainda que possa ser. Mais importante é pensar em termos de visão de mundo, pensamento-em-cena, um sentimento que consiga se aproximar das inconstâncias e caminhos de uma urbanização que trouxe consigo inúmeros efeitos colaterais que aqui foram pincelados nas respectivas dramaturgias fílmicas.

Expressões como “pornografia da pobreza”, “cosmética da fome”, “efeito favela”, “favela movie”, “porno-miséria”, “realismo de periferia”, “cine de la marginalidad” e “realismo suyo”, tentam dar conta do que se tem produzido e pensado em termos de linguagem cinematográfica. Mas o fato é que a heterogeneidade dos modelos de produção é forte o suficiente para que nenhum termo ou conceito resuma ou sintetize esse cinema, mas ajudem a pensar nos regimes estéticos pertinentes ao cenário



Latino-americano. Há de pensar, nesse novo modelo de cinema político, como dar a ver os dramas sociais e os enfrentamentos ao descaso político (na chave do desamparo?) sem que essa possibilidade de acessar o outro acabe por apaziguar o conflito.

## Referências

- ÁLVAREZ, Luis Alberto; GAVIRIA, Víctor Manuel. Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia. *Revista Cine de Focine*, Bogotá, v. 0, n. 8, p.1-22, jun. 1982.
- ARTHUSO, Raul Lemos. *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro* - São Paulo, 2016.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.242-255, dez. 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Realismo e ilusão: a cruzada contra o artifício*. Líbero, 2007.
- JÁUREGUI, Carlos A.; SUÁREZ, Juana. Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en Rodrigo D, no futuro, la vendedora de rosas y la virgen de los sicarios. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXVIII, n. 199, p.367-392, abr./jun. 2002.
- LEÓN, Christian. *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- LUZARDO, Julio. *La Vendedora de Rosas, Largometraje Colombiano ¿Pornomiseria?*. Enrodaje, 2001.
- MENNEL, Barbara. *Cinema and cities*. London: Routledge, 2008.
- OSPINA, Luis; MAYOLO, Carlos. *Manifiesto de la pornomiseria: que es la porno-miseria?* Paris, 1978.
- ROY, Ananya. Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno. *E-metropolis: Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 31, p.6-21, dez. 2017.
- VALENTE, Eduardo. Que gêneros são nossos? Em: *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões*. Cinética, 2011.
- ZULUAGA, Pedro Adrián. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, 2013.

## Notas

1. Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), mestrando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), luiztodeschini@uol.com.br.
2. JÁUREGUI; SUÁREZ, 2002, p. 367-368, tradução nossa.
3. ROY, 2017, p. 7.
4. LEÓN, 2005, p. 13, tradução nossa.
5. Ibid., p. 47.
6. MENNEL, 2008, p. 216, tradução nossa.
7. ROY, 2017, p. 9.
8. Ibid., p. 8.
9. BENTES, 2007.
10. Ibid., p. 249.
11. Ibid., p. 252.
12. MENNEL, 2008, p. 211, tradução nossa.
13. VALENTE, 2011, p. 28-29.
14. Coletivo audiovisual formado no início dos anos 1970 por Luis Ospina, Carlos Mayolo e Andrés

Caicedo. Conhecido como “Caliwood”, foi um movimento que reuniu a efervescência do “Cineclub de Cali” na lógica da estética do “gótico tropical”.

15. OSPINA; MAYOLO, 1978, tradução nossa.

16. LUZARDO, 2001, tradução nossa.

17. FIGUEIREDO, 2008, p. 68.

18. Ibid., p. 66.

19. LEÓN, 2005, p. 23, tradução nossa.

20. Ibid., p. 24.

21. Ibid., p. 73.

22. Ibid., p. 31.

23. Ibid., p. 12-13.

24. Ibid., p. 20.

25. Trecho do trailer de Secuestro Express (2005), disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HL\\_MS2PsOk](https://www.youtube.com/watch?v=HL_MS2PsOk).

26. Trecho da música "(Aunque esté en el frenopatico) te tiraré del atico” da banda punk espanhola Siniestro Total, cantarolada por Rodrigo em uma cena do filme.

27. Trecho da música “Sin Reacción”, da banda punk colombiana Mutantex, também entoada por Rodrigo.

28. GAVIRIA; ÁLVAREZ, 1982, tradução nossa.

29. ZULUAGA, 2013, p. 107.

## O sentido de comunidade nas imagens produzidas pelo INCE

*Marcio Blanco*

*(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)*

**Resumo** O cinema educativo no Brasil ganhou relevância com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1937. Este artigo procura pensar a relação entre professores e alunos e o sentido dessa comunidade a partir do modo de produção cinematográfica do INCE em seus primeiros três anos e discursos que antecederam sua criação. O aumento da produção de filmes mudos em detrimento do sonoro demonstra que o cinema educativo no INCE era orientado, sobretudo, para manutenção de uma ordem onde a palavra do professor se fazia imprescindível para a compreensão das imagens.

**Abstract** The educational cinema in Brazil gained relevance with the creation of the National Institute of Educational Cinema in 1937. This article tries to think the relation between teachers and students and the sense of this community from the cinematographic mode of production of INCE in its first three years and of some discourses that preceded his creation. The increase of the production of silent films in detriment of the sonorous one demonstrates that the educational cinema in the INCE was thought mainly to maintain a order where the word of the professor became indispensable for the understanding of the images.

A relação entre cinema e educação no Brasil remete às primeiras décadas do século XX, acompanhando uma crescente influência do cinema na vida social, em especial o cinema norte-americano. Na década de 20 um conjunto de vozes vindas da educação, da imprensa, do cinema, da igreja veio a público se manifestar a favor da utilização do cinema com fins especificamente educativos. Há quase um consenso sobre os benefícios do cinema, mas é um discurso que carrega uma ambiguidade acerca de sua influência na mentalidade de crianças e jovens. Em um artigo publicado em maio de 1925 na Folha de São Paulo, intitulado “O cinema e a infância”, o seu responsável relata um episódio do dia anterior em que ele e um amigo observam e comentam a saída de um grupo de crianças de uma sala de cinema. Um deles supõe que o grupo acabou de assistir a uma “fita de crime ou aventura de americanos, galopadas através dos morros escavados” e, em seguida, conclui em tom condenatório:

(...) imagine você se toda essas crianças, que amanha será a nossa mocidade e depois de amanha estará agindo e pensando, se desse coisa melhor do que os crimes e aventuras de que é feita, na maior parte, a cinematographia norte-americana.<sup>1</sup>

A conversa continua com o responsável pelo artigo defendendo que as crianças deveriam ser protegidas desse tipo de fita e que “se o povo gosta dessas coisas que as tenha” para em seguida concluir:

Realmente é um caso a estudar. Mas o que mais me preocupa é perdemos o magnífico auxílio que o cinema pode dar à educação, assim em espetáculos públicos e nas escolas.<sup>2</sup>

Ao mesmo tempo que, no artigo em questão, o cinema é considerado um agente perturbador da formação sadia das crianças ele também tem potencial para ser uma ferramenta de educação moral, saudável e patriótica de cidadãos nacionais, de onde se deduz que não é qualquer tipo de cinema que mereceria chamado de educativo. Para merecer este adjetivo ele deveria ser produzido sob determinadas condições atendendo ao apelo então vigente por uma distribuição de corpos e falas dentro de sala de aula.

As ações oficiais em prol do cinema educativo no Brasil se intensificaram no final da década de 20, levando em conta as vantagens que poderia trazer para o aprendizado em um país onde 85% da população era analfabeta. Em 1927, a Comissão de Cinema Educativo, sob a direção da subdiretoria Técnica de Instrução Pública do Distrito Federal, propõe uma “Exposição de aparelhos de projeção fixa e animada”, realizada em agosto de 1929. Por escassez de verbas, em 1931 a reforma do ensino do Distrito Federal ainda não havia sido implementada. Ela determinava que “todas as escolas de ensino primário, normal, doméstico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos” e que “o cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino, para que facilite a ação do mestre sem substituí-lo”.<sup>3</sup> No mesmo ano, em São Paulo, o governo estruturou um plano para levar o cinema para as escolas. Joaquim Canuto observa que após três meses de ação oficial, mais de 50 grupos e escolas públicas possuíam aparelhos de projeção e uma filmoteca central com 20 fitas educativas.<sup>4</sup>

Em exposição de motivos redigida por Gustavo Capanema em 1936 ao presidente Getúlio Vargas, o então ministro da educação e saúde afirma que não é mais aconselhável demorar por mais tempo na criação de um órgão sistematizador do cinema educativo. Ele argumenta que por toda parte, no território nacional, os educadores já se convenceram das vantagens de utilizá-lo, nem sempre encontrando, no entanto, a necessária assistência técnica por parte do Estado. É nesse momento que é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), através do Art. 40 da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que o subordinava diretamente ao Ministério da Educação e Saúde. Desde o início de sua fundação, os filmes produzidos pelo INCE são divididos em “filmes populares” sonoros – feitos em bitola 35mm – e “filmes educativos” em 16mm<sup>5</sup>, sendo que estes últimos poderiam ser silenciosos ou sonoros. Os primeiros são destinados à salas comerciais de cinema e os segundo aos estabelecimentos educativos. Ainda nesse ano tem início o levantamento dos estabelecimentos de ensino secundário que possuem cinema e a criação de um fichário geral dos filmes editados em outros ministérios e países. O INCE também começa a fazer demonstrações diárias para professores da capital e do interior e tem início uma campanha na “Hora do Brasil” convocando os professores que enviem sugestões e se manifestem sobre o desenvolvimentos dos meios técnicos de ensino.

No projeto de regulamento do instituto<sup>6</sup> o artigo 2º define que o Instituto tem algumas das seguintes finalidades:

- a) Manter uma filmoteca educativa para servir aos institutos de ensino, oficiais e particulares (...); b) Organizar e editar filmes educativos brasileiros; d) Permutar cópias dos filmes editados, ou de outros que sejam de sua propriedade, com estabelecimentos congêneres, municipais, estaduais, particulares, nacionais e estrangeiros; e) publicar uma revista consagrada especialmente a educação (...).

Nos primeiros anos o Instituto começa a se equipar com estúdios, laboratórios e oficinas necessárias à filmagem de assuntos científicos, artísticos e históricos. O projeto ainda previa que se mantenha um catálogo de filmes educativos, classificados de acordo com as divisões adotadas pelo Ministério para as diferentes áreas de ensino. Os filmes que faziam parte de seu catálogo<sup>7</sup> eram classificados de acordo com suas matérias, podendo guardar relação com os programas escolares ou apenas com o gênero, documentário por exemplo. Eles eram difundidos nas escolas através de empréstimos feitos às instituições oficiais<sup>8</sup> ou particulares inscritos no INCE. A inscrição de particulares era feita mediante o pagamento de uma taxa. Na capital os filmes eram entregues pessoalmente e para os outros estados



enviados pelo correio, cabendo aos interessados arcar com esse custo e também o de indenização caso houvesse dano na exibição ou no transporte.

Os filmes silenciosos emprestados às escolas eram acompanhados de uma ficha com o roteiro dos filmes. O Instituto ainda mantinha uma comissão consultiva formada por professores, artistas, especialistas, aos quais eram submetidos os projetos de filmes a serem produzidos e aqueles concluídos antes de entrarem no catálogo definitivo. Roquette Pinto, primeiro diretor do INCE, resume os postulados formulados para os filmes editados pelo INCE:

1) Nítido, minuciosamente detalhado; 2) Claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos; 3) Logico, no encadeamento das suas perguntas; 4) Movimentado, porque no dynamismo existe a primeira justificativa do cinema; 5) Interessante no seu conjunto esthetico nas suas minucias de execução, para atrahir em vez de abborecer.<sup>9</sup>

Em Maio de 1936 era apresentado no Palácio Teatro, em sessão pública, o primeiro filme editado pelo INCE, *O preparo da vacina contra raiva* (1936), que compõe os filmes da chamada série popular: *Os músculos superficiais do corpo humano* (1936), *O céu do Brasil* (1937) e *Os Inconfidentes* (1936). Todos esses filmes<sup>10</sup>, além de exibidos em cinemas comerciais, também eram destinados às escolas, uma vez que possuíam cópia em 16mm. Esses filmes, representativos de uma primeira fase do INCE, procuram divulgar conhecimentos científicos associados às disciplinas escolares mas procurando revesti-los, sempre que possível, de um verniz nacionalista. É o caso do filme *Céu do Brasil*, dirigido por Humberto Mauro, e que mostra um disco giratório com as principais constelações do céu do país. O filme, como a maioria dos filmes educativos sonoros produzidos pelo INCE, possui uma narração em off que dá sentido ao encadeamento de imagens. Após descrever as principais constelações que fazem parte do céu do país o filme destaca aquelas que guardam relação com fatos importantes para a história brasileira: a constelação presente no dia da independência e aquela que faz parte da bandeira nacional. Em *O preparo da vacina contra a raiva*, que mostra imagens de coelhos sendo inoculados pelo vírus para produção da vacina contra a raiva o folheto que acompanha o filme abre com o seguinte texto:

O metodo usado no Instituto Pasteur do Rio de Janeiro no preparo de vacina anti-rabica humana é o de Pasteur-Calmette. Usam-se medulas de coelhos mortos de raiva, por inoculação intra-cerebral de visrus fixo, conservadas em glicerina e dessecadas sobre potassa de 2 a 6 dias.<sup>11</sup>

Em entrevista dada para a uma publicação de 1944 toda dedicada ao INCE Roquette Pinto defende a inconveniência do uso da legenda nos filmes<sup>12</sup> e, ao ser questionado como a criança poderia entender uma cena se não lhe for explicada a legenda, oferece o folheto como solução

Pode sim! A questão está em preparar-se de forma inteligente o filme, que antes de tudo deve ser nítido, claro e lógico. Os filmes do Instituto ou levam êles mesmos a fala ou são acompanhados de discos ou, ainda, são explicados pelo professor. Se o filme não é sonorizado, nós o fazemos acompanhar de um roteiro, em folheto à parte. Se o professor sabe mais do que está no texto dêsse roteiro, melhor! Se sabe menos, então transmite aos alunos o que leu. Muito simples! Entretanto, o que havia e ainda há por aí é o seguinte: enche-se uma sala de criança; passa-se um filme qualquer e, enquanto se faz isso, os professores preferem descansar um pouco à varanda da escola, o que, aliás não chega a ser desagradável...<sup>13</sup>

Ainda que o cinema sonoro já fosse uma realidade dentro do INCE o Instituto seguiu produzindo filmes silenciosos pelo menos até 1938 como consta no relatório sobre o cinema educativo no Brasil que

traz no final uma relação estatística anual de filmes silenciosos e sonoros editados pelo INCE. Enquanto a produção de filmes sonoros diminui ao longo de três anos (1936: 11; 1937: 10; 1938:3), o de filmes silenciosos aumenta consideravelmente (1936: 27; 1937: 35; 1938: 53). Um dos fatores que certamente contribuiu para que o INCE siga investindo no formato silencioso é o fato de muitas escolas ainda estarem equipadas com projetores silenciosos pois o custo do modelo sonoro era três vezes maior. O próprio Roquete Pinto, um defensor do filme sonoro, assumia no relatório que esse era um dos grandes desafios do cinema educativo no Brasil.

O problema mais sério foi suscitado pela necessidade de introduzir na escola o cinema sonoro de 16mm, que é grande novidade educativa em tal matéria. Nem se compreende que fundado em 1936, quando o cinema escola é pujante realidade, ficasse o INCE adstrito a só editar silenciosos num injustificável apego à rotina. Tanto mais quanto o filme sonoro pode ser exibido silenciosamente para os poucos professores que preferirem falar durante a projeção. Mesmo porque abandonar o som, no cinema educativo moderno, é desprezar 50% das possibilidades educativas e culturais do filme. Basta exibir com som e sem som um filme de uma solenidade cívica – O Dia da Pátria – com os cânticos infantis, as bandas militares, e o discurso do Sr. Presidente da República, para vencer qualquer resistência oposta ao cine-sonoro.<sup>14</sup>

É importante frisar que, apesar de Roquete Pinto ser o diretor de um órgão responsável pela difusão do cinema educativo, ele era sobretudo um profissional da comunicação com uma importante passagem anterior pelo rádio<sup>15</sup>, o que torna compreensível sua defesa quanto à utilização do som no cinema. Ainda assim um argumento para que o INCE continue produzindo filmes silenciosos tem um cunho mais político que pode ser embasado em alguns discursos que antecederam sua criação. A resistência dos professores em relação ao cinema sonoro, uma vez que a narração dos filmes viria a substituir a explicação de professores, colocaria em cheque o seu papel na educação dos alunos. O próprio Roquete Pinto concluía no relatório de 1938 que “O resultado geral é que o filme falado pelo professor é o melhor. Em seguida o film-som. O film silencioso no fim. O INCE aconselha isso mesmo”.<sup>16</sup>

O professor J.O. Orlandi, em artigo publicado na revista Nova Escola, reforça o poder do cinema como “uma imagem real das coisas que a palavra apenas pode esboçar (...) completando as aulas por uma reprodução fiel e animada do assumpto.”<sup>17</sup> Em outro trecho ele menciona uma diferença crucial entre o cinema recreativo e o cinema educativo: a capacidade deste último ordenar e classificar aquilo que em outros filmes constitui um amontoado de impressões. Para Orlandi o professor dispõe de um poderoso auxiliar que economiza o trabalho do ensino, exigindo um esforço menor por parte do aluno na aquisição de conhecimento ou ainda corrigindo sua deficiência mental. Para reforçar seus argumentos o autor fornece estatísticas sobre o aproveitamento escolar em estabelecimentos de ensino nos Estados Unidos. Na Detroit Public Schools a lição visual dá melhores resultados em menos ¼ do tempo requerido pelo mesmo assunto, ensinado oralmente.

Ao defender a utilização do cinema como auxiliar do professor no desenvolvimento dos programas escolares – como então é chamado o currículo – Orlandi acaba por levantar uma questão que se torna um ponto de tensão na inserção do cinema em sala de aula. Ao afirmar que uma das vantagens do cinema é o de economizar o trabalho de ensino indiretamente ele coloca em cheque o papel do professor em sala de aula. Trata-se de uma tensão entre o domínio de uma cultura letrada, onde o conhecimento é transmitido através da palavra, e uma cultura imagética que, embora já estivesse presente na escola, naquela altura atinge por meio do cinema uma relevância social que ameaça seus alicerces. Levando em conta a forte influência que a educação exerceu sobre a política na década de 30, é natural que os

defensores do cinema educativo tenham um cuidado no momento de avaliar o nível de interferência que o filme terá na relação entre professores e alunos. É assim que Canuto alerta:

O cinema, substitui as descrições verbais ou escritas de quaisquer figuras concretas de coisas, fatos ou fenômenos. Embora o faça com indiscutível superioridade, porque é o melhor processo de representação das imagens, ainda não exclui a necessidade da palavra do professor...(...) Mesmo quando se trata de fita sonora. A palavra do mestre completa, aí, o valor das vistas, sons, fala, da tela, (...) tornando-as mais passíveis de assimilação e mais favoráveis a ulteriores e produtivas abstrações individuais. Apenas, no cinema há menos que completar. (CANUTO, 1931, p.191)

O texto traz alguns elementos interessantes que permitem ampliar a análise para além de uma mera tensão entre a escola e o cinema, discurso ainda muito em voga na atualidade quando se discute a “crise da escola”. Em primeiro lugar Canuto ignora que o cinema não dispensa a palavra na sua constituição material. Desde os seus primórdios a palavra já se fazia presente nele, seja através dos explicadores, pessoas que narravam as imagens para as plateias, seja através dos intertítulos, que ajudavam a organizar o discurso dos filmes ou mesmo mais tarde quando o cinema passou a ser sonoro e os filmes ganharam voz, através dos personagens ou da narração em off nos cinejornais e documentários. O fato é que o cinema nunca dispensou a palavra para facilitar a compreensão de suas imagens. A chamada linguagem cinematográfica se constituiu em estreito vínculo com ela. Por outro lado a palavra em textos e livros nunca deixou de provocar imagens, sendo essencialmente um fazer ver. (RANCIÈRE, 2012).

A preocupação dos educadores com a influência do cinema norte-americano se dá principalmente por causa da autonomia narrativa que a obra cinematográfica atinge como veiculadora de ideias. Aqui encontra-se mais um dos fatores que justificariam a diferenciação entre o cinema instrutivo e o educativo. O cinema sonoro, ao dar voz aos personagens, contribuiu muito para a organização da narrativa, facilitando a passagem que opera a identificação entre o público e a obra. Trata-se da emancipação narrativa do filme frente à necessidade de ser explicado por agentes externos à sua diegese e que só pôde ser alcançada graças ao desenvolvimento de um forte sistema de produção, distribuição e legitimação dos filmes. Neste sentido uma obra não é fruto apenas das intenções do indivíduo que a realizou. A autoria teria a função classificatória de fazer um discurso ser recebido de uma determinada forma. Ela garantiria uma unidade ao discurso, ao agrupar sob um mesmo nome um determinado número de textos, estabelecer entre eles uma relação de afinidade, parentesco. Dessa forma pode-se também entender a função autor como um modo de controle sobre a circulação dos discursos e a maneira como eles são recebidos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 1998).

É essa emancipação da obra cinematográfica que os educadores, políticos, e religiosos mais temem pois a imagem não precisaria mais da palavra autorizada dessas instituições para ser legitimada. Há um cuidado constante nos textos de educadores de preservar a primazia do professor sobre a nomeação das imagens veiculadas pelos filmes educativos, ainda que sejam falados como alerta Canuto. É também uma forma de manter o domínio sobre a medida que regula a relação entre imagem e palavra e preservar a “autoria” dos mestres sobre os conteúdos curriculares trabalhados em sala de aula.

A tônica desse cuidado presente nos textos leva em conta que a inserção do cinema na escola se dá pelo viés da exibição. Quando os filmes do INCE chegam nas escolas eles já foram pensados e produzidos com o propósito de atender um determinado concepção de regime de enunciação do conhecimento operacionalizados por modos particulares de regular as relações entre imagem e palavra e entre cinema e escola. O cuidado que o INCE passa a ter com o filme sonoro só pode ser entendido dentro do contexto político da época e desses processos de regulação entre dizível e visível (Rancière, 2009).

Mas a exibição de filmes não foi o único meio possível de inserção do cinema nas escolas. Já em 1916 há relatos da produção de fitas pedagógicas com a participação dos próprios alunos em São Paulo<sup>18</sup>. A experiência da produção de filmes com alunos também se encontrava no horizonte de alguns teóricos desde a primeira metade do século passado, ainda que esse tipo de análise fosse rara. Orlandi em seu artigo pondera que já se pode encarar o estudo do cinema sob o ponto de vista prático. Ele sugere a criação de um Posto de Cinema Educativo equipado não somente com aparelhos de projeções mas com câmera de filmar e logo que se notasse um progresso no empreendimento que se fizesse oficinas de revelação e cópia. Ele dá como exemplos de assuntos para serem filmados com a colaboração dos alunos os arredores, festas da cidade, nas fazendas, escolas; fitas pedagógicas sobre a cultura do café e de outros produtos agrícolas.

De fato, a produção de filmes nas escolas não estaria longe de sua viabilidade, mesmo levando em conta o custo alto do filme virgem. O “cinema amador” era recorrente desde a década anterior, como comprova a permanência de uma sessão dedicada a essa prática na revista Cinearte. Então porque ela não foi estimulada dentro da escola? Provavelmente porque a “comunidade”, não apenas no sentido do grupo escolar, mas no de ideias, usos e conceitos de cinema e de educação que as instituições da época compartilhavam pressupunha um estrito controle das formas de produção, circulação e legitimação da palavra e da imagem e, obviamente, da relação entre elas. No tocante à relação pedagógica na escola, a produção de imagens com a participação de alunos ofereceria um grande risco de esvaziar das mãos da instituição o poder em conferir sentido à essa “comunidade”. Assim como o cinema sonoro colocaria em xeque a palavra do professor, a produção de uma imagem envolve via de regra a palavra de seu realizador.

## Referências

ALMEIDA, J.C.M.de, *Cinema contra cinema*, S.Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

CARNET, *Cinema e infância*. O Estado de S.Paulo, São Paulo, 4, 25 de maio de 1925.

FOUCAULT, Michel. *Que és un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.

ORLANDI, J.O. *O Cinema na Escola*. In: Revista Escola Nova. São Paulo, V.III, 1931., p.147

RANCIÈRE, J. A. *O destino das imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012

\_\_\_\_\_. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

## Notas

<sup>1</sup> CARNET, *Cinema e infância*. O Estado de S.Paulo, São Paulo, 4, 25 de maio de 1925

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Art.296, do decreto 3.281, de 23 jan. 1928, que organiza o ensino municipal do Distrito Federal. Ver também os arts. 633, 634 e 635, do Decreto n.2.949, de 22 nov.1928, que regulamenta a reforma.

<sup>4</sup> ALMEIDA, J.C.M.de, *Cinema contra cinema*, 1930, p.211-8.

<sup>5</sup> ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA. *Relatório sobre a situação do cinema educativo no Brasil*, 1937, CPDOC, GC g 1935.00.00/2. Roquette Pinto, conforme relatório após de sua viagem à europa em dezembro de 1936 para conhecer os principais institutos de cinema educativo constata que esse



formato foi o que vingou: “O film de segurança, non-flam, é bem mais caro e menos duravel do que o de nitro- cellulose. Mas o governo fancez proíbe, taxativamente, o emprego de film de cellulose nos recintos escolares. Por isso memo vae se accentuando cada vez mais, nos filmes didaticos, a utilização da fita estreita denominado sub-standard ou sub-normal, de 16mm”

<sup>6</sup> Arquivo CPDOC, GC GC g 1935.00.00/2.

<sup>7</sup> Do qual constava filmes estrangeiros adquiridos ou adaptados mediante inserção de narração em português.

<sup>8</sup> O INCE passou a se encarregar desse custo em 1942 quando passa a fazer convênios com as secretarias de educação de estados e municípios.

<sup>9</sup> ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA. *Relatório sobre a situação do cinema educativo no Brasil*, 1937, CPDOC, GC g 1935.00.00/2.

<sup>10</sup> Todos fazem parte do acervo Humberto Mauro, abrigado no Centro Técnico do Audiovisual (CTAV).

<sup>11</sup> Arquivo CPDOC, GC 538f.

<sup>12</sup> ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA. *Relatório sobre a situação do cinema educativo na Europa*, 1936, CPDOC.GC35.00.00/2. Roquete Pinto escrevia sobre as legendas “Também discutida questão das legendas ( “Discadalia”, dos italianos)vamos procurando seguir antes os norte americanos. Pensamos que o film educativo ideal fala por si mesmo; não precisa letreiros, que desviam a atenção”.

<sup>13</sup> Arquivo CPDOC, GC, 1255f.

<sup>14</sup> ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA. *Relatório sobre a situação do cinema educativo no Brasil*, 1937, CPDOC, GC g 1935.00.00/2.

<sup>15</sup> Roquette Pinto atuou no rádio desde 1922 quando fundou e dirigiu a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

<sup>16</sup> ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA. *Relatório sobre a situação do cinema educativo na Europa*, 1936, CPDOC.GC35.00.00/2

<sup>17</sup> ORLANDI, J.O. *O Cinema na Escola*. In: Revista Escola Nova. São Paulo, V.III, 1931., p.147

<sup>18</sup> Santos, Renata Soares da Costa. *Projeto à nação em páginas de Cinearte: A construção do “livro de imagens luminosas*, 2010. Nos anos de 1916 e 1918 os inspetores escolares José Venerando da Graça Sobrinho (funcionário público nacional) e Fábio Lopes dos santos Luz (médico higienista) produziram filmes com recursos próprios, o que chamaram de “fitas pedagógicas”. A interpretação ficava sobre a responsabilidade de “alunos e professores da 2a escola mista municipal pertencente ao Distrito Federal e um grupo de amadores do *Democrata Clube de Todos os Santos*, subúrbio carioca”

## Representações de Getúlio Vargas: o diálogo entre autoritarismos no filme *Revolução de 30*<sup>1</sup>

Márcio Zanetti Negrini<sup>2</sup>

**Resumo** O filme *Revolução de 30*, de Sylvio Back, é compreendido a partir da interlocução que produz com o momento político-social brasileiro em que foi lançado – a abertura democrática conservadora dos últimos anos da Ditadura Militar. A narrativa realizada por meio da montagem de arquivos mobiliza a representação de Getúlio Vargas, evidenciando o contínuismo autoritário implicado na transição entre a Primeira e a Segunda República. A análise proposta evidencia, assim, o diálogo entre os regimes discricionários varguista e militar, utilizando-se da ambivalência entre o autoritarismo e a democracia, mediados pela perspectiva do trabalho evocada por Getúlio Vargas.

**Abstract** The film *Revolução de 30*, by Sylvio Back, is understood from the interlocution that it produces with the Brazilian political-social moment in which it was launched – the conservative democratic opening of the last years of the Military Dictatorship. The narrative accomplished by means of the assembly of files mobilizes the representation of Getúlio Vargas, evidencing the authoritarian continuum implied in the transition between the First and Second Republic. The proposed analysis thus reveals the dialogue between Vargas and military discretionary regimens, using the ambivalence between authoritarianism and democracy, mediated by the perspective of work evoked by Vargas.

### Introdução

A representação da história política por um filme produz conversações com o presente, momento em que a narrativa desponta e revela a atualidade que expressa. A vivência sócio-política brasileira é permeada por traumas decorrentes de governos autoritários, ao longo do século XX. As diferentes fases do regime discricionário de Getúlio Vargas, durante 15 anos (1930-1945), tendo o Estado Novo como sua consolidação (1937-1945), somam-se aos governos imputados pela Ditadura Militar (1964-1985). Nesse sentido, o filme *Revolução de 30*, dirigido por Sylvio Back e lançado em 1980, é emblemático por entrecruzar dois domínios autoritários que marcaram a Segunda República.

A narrativa surge nas circunstâncias do arrefecimento do regime militar, que teve como fato preponderante a Lei da Anistia, em 1979. Conforme escreveu Daniel Aarão Reis (2000), o Estado brasileiro criou uma distorção das responsabilidades por crimes contra a humanidade, isto é, anistiou de igual forma torturadores e torturados. Além disso, é circunstancial a cooptação estatal de um movimento que surgiu na sociedade civil, ainda na primeira metade da década de 70, tornando-o instrumento de uma abertura política conservadora. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, essa atitude do Estado seria a oficialização da barbárie por meio de uma “política do esquecimento” (GAGNEBIN, 2014, p. 251-263).

O final dos anos 70 também foi marcado pela anulação dos Atos Institucionais que deram forma ao estado de exceção dos governos militares, incluindo o fim do bipartidarismo, que reordenaria a oposição sufocada pelos anos de repressão. Entretanto, segundo Paulo Sérgio Pinheiro (2001), as instituições autoritárias que se seguiram entre o governo discricionário varguista e os militares, na redemocratização, preservariam práticas coercitivas da população civil. Para o autor, a violência da polícia mantém entranhado no cotidiano brasileiro o contínuismo autoritário de sua história.

É diante das idiossincrasias da abertura política no final dos anos 70 que surgiu o filme de Sylvio Back, havendo nesta forma cinematográfica uma aptidão em elaborar traumas sociais. Para Siegfried

Kracauer (2001), o cinema espelha fantasmas que não são conjurados, pois retornam para que não se esqueça a iminência da tragédia histórica. Segundo o autor, ver o horror refletido é resgatá-lo da invisibilidade, de forma a produzir uma experiência libertadora.

Desse modo, compreende-se que a narrativa de *Revolução de 30* mobiliza um passado autoritário que assombra o presente, dando a ver reminiscências do autoritarismo, em diálogo com a contemporaneidade do filme. Suscita, ainda, uma experiência libertadora para se pensar o presente em cada momento em que o filme é revisitado. É nesse entremeio do presente e do passado que, para Siegfried Kracauer (2010), sobrevém a história.

Ao narrar fatos da história política inscritos nas circunstâncias do final da década de 20 e do início dos anos 30, o filme evoca a representação de Getúlio Vargas como partícipe desse período histórico, por ser um estadista que marcou época na política brasileira. Candidato derrotado na eleição a presidente de 1929, fez frente aos acontecimentos da campanha revolucionária de 1930. Vitorioso na sublevação de 1930, com diferentes nuances, governou o país de forma autoritária até 1945.

Durante a queda do regime estado-novista, liderou o processo de redemocratização, criando duas legendas: o Partido Social Democrático – orientado à base conservadora que deu suporte aos seus governos; e o Partido Trabalhista Brasileiro – direcionado ao apoio dos trabalhadores na sustentação popular do getulismo. Em 1950, Getúlio disputou as eleições presidenciais pelo PTB, tornando-se presidente democrático até o seu suicídio, em 1954.

A questão do trabalho é paradigmática quando se trata da representação de Getúlio Vargas, porque foi sob a sua liderança que o operariado se tornou classe trabalhadora. Notadamente, com ênfase nos direitos sociais implementados no início do Governo Provisório (1930-1934), e consolidados durante o Estado Novo sob uma nova orientação ideológica denominada “trabalhismo”. Segundo Angela de Castro Gomes (2001), a partir do início da década de 1940, essa seria a direção do regime, reverberando na abertura democrática.

Os trabalhistas representaram a classe trabalhadora no período de 1945 a 1964, tendo como herdeiros políticos de Getúlio Vargas personalidades a exemplo de João Goulart – presidente deposto pelos militares em 1964 – e Leonel Brizola. Além disso, com a abertura partidária do final do regime militar, surgiram duas siglas que apresentavam a potencialidade do trabalhismo na nova fase democrática: o Partido Democrático Trabalhista<sup>3</sup>, fundado por Brizola, e o Partido dos Trabalhadores, liderado por Luís Inácio Lula da Silva.

Compreende-se, dessa forma, que o trabalho é um aspecto preponderante para se analisar os atravessamentos da representação de Getúlio Vargas neste filme. A essa proposição justapõe-se a performance autoritária do estadista e sua atuação democrática – que inclui o espólio político-democrático dos anos de 1954 a 1964, e a redemocratização do final dos anos 70. Há, portanto, uma ambivalência entre autoritarismo e democracia, mediada pela relação com o trabalho na representação de Getúlio Vargas. Sendo assim, analisa-se a narrativa com destaque para aspectos de sua montagem que figuram nas variações do encadeamento autoritarismo-trabalho-democracia.

A montagem caracteriza-se pelo uso de fragmentos dos documentários produzidos como versões daqueles que venceram a campanha revolucionária de 1930. Além desses, há filmes que registraram êxitos políticos dos que governaram o país na década de 20, bem como excertos de outros filmes, comumente catalogados como de ficção, por exemplo: o curta-metragem *Alvorada da Glória* (PICCHIA; BARROS, 1931) e o longa-metragem *O segredo do corcunda* (TRAVERSA, 1924). Junto a estes, são inseridos fragmentos de *Getúlio, glória e drama de um povo* (PALÁCIOS, 1956) que é qualificado como um filme

de arquivo. Às imagens, na banda sonora, somam-se excertos de canções daquela época<sup>4</sup> e informações historiográficas presentes nas vozes de Edgard Carone, Boris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro.

Em suma, a narrativa de Sylvio Back inscreve-se na especificidade formal dos filmes de arquivo. Para Vincent Pinel (2008), as narrativas montadas a partir de arquivos demonstram documentos que oferecem a releitura dos fatos, com a finalidade de criar um novo olhar para a história. Os documentos imagéticos, sonoros e textuais utilizados são reconfigurados, ou seja, o filme de arquivo torna-se ele próprio um documento, que cria uma nova legibilidade da história. É nessa outra inscrição temporal que os arquivos do filme de Sylvio Back se apresentam. Busca-se, portanto, responder como essa narrativa produz agenciamentos desses arquivos, comunicando-se com a conjuntura em que o filme foi lançado.

### **Do operário ao trabalhador: evocações do autoritarismo varguista**

A narrativa inicia relatando a situação do operariado brasileiro na Primeira República. As imagens mostram pessoas que se movimentam pelas ruas, como aquelas que se deslocam pela rotina dos caminhos aos locais de trabalho. Embora o enquadramento em plano geral apreenda a ideia de homogeneidade, há nos movimentos das transeuntes descontinuidades, espaços vazios. A voz meta-diegética do historiador e cientista político Boris Fausto corrobora com esse efeito das imagens, pois sua descrição da vivência político-social brasileira da Primeira República revela o papel secundário e desarticulado dos operários, no âmbito da representação formal de seus interesses políticos.

Enquanto a voz do historiador descreve a vida na Primeira República, em sua caracterização agrária – despojada de políticas que visassem o trabalho como fator preponderante para o desenvolvimento social e econômico do país – as imagens que incidem são as de uma incipiente movimentação urbana. O que se vê são sujeitos que se deslocam entre pavilhões e vagões de trem. Estabelece-se, portanto, uma relação entre descrever por palavras um país pré-industrial e mostrar imagens de um princípio de pungência urbana, que se mostra pela relação com o trabalho.

Segundo a análise de Boris Fausto, embora o operariado não encontrasse no Estado brasileiro uma mediação de suas demandas junto ao patronato, não significa que naquele período não houvesse movimentos reivindicatórios como, por exemplo, a greve de 1917 e sua reverberação em centenas de greves, até 1919 (BACK, 1980). As pautas grevistas, como a melhoria das condições de trabalho, a organização sindical e a valorização salarial, são descritas pelo historiador. Simultaneamente, as imagens mostram a movimentação dos operários na linha de trem (tempo: 04'34").

Na narrativa, o Ex-presidente não é mencionado, mas evocado. Ou seja, é entre algo que o Brasil fora e aquilo que o país passaria a ser que estas imagens figuram, quanto à representação de Getúlio Vargas. Nessa simultaneidade entre o presente e o passado, o filme expressa o instante no qual surgiu, e a ambiguidade de um Brasil que passaria a movimentar-se lentamente em direção à democracia, a partir dos 70.

Nas imagens, o que se mostra é a relação entre a tecnologia das linhas férreas que conectavam o Brasil agrário daquela época com os transeuntes da cidade, possivelmente a capital federal, o Rio de Janeiro, ou a cidade de São Paulo. Eles são operários, ainda não são trabalhadores – concepção que se formaria durante os governos de Vargas.

A montagem revela a fachada de uma fábrica e pessoas que passam a transitar rapidamente, em uma imagem de cotidiano (tempo: 04'57"). Em seguida, a edificação é exibida em um movimento panorâmico de câmera, que revela a extensão do local habitado por, talvez, aqueles mesmos que foram vistos na sequência anterior (tempo: 04'34"). Esse encadeamento entre a mudança na agilidade dos transeuntes,



agora acelerada, com a lenta panorâmica da fábrica, cria uma ambiguidade na relação entre as imagens. Em outras palavras, há um instante presente que se realiza entre o passado – imagem lenta em plano contínuo – e a movimentação ágil dos operários, que caminham em marcha para o trabalho, em direção ao futuro. Novamente, Getúlio Vargas é chamado, porque o trabalho e aqueles que trabalham são vistos e, desse modo, atuam em sua representação. Nesse sentido, vê-se uma forma do trabalho, que transitaria naquele presente como a simultaneidade entre o passado e o futuro.

Os arquivos não são identificados por letreiros que nomeiam locais ou datas. Está presente, no entanto, o espírito daquele tempo, que se manifesta pela figura do trabalho, em uma sequência que logo se fragmenta por imagens, que sobrevivem umas às outras. Isto é, na montagem de arquivos, fragmentos deslocados e recolocados no tempo e no espaço dão a ver Getúlio Vargas e o Brasil, que experimentaria uma nova relação com o tempo, mediada pelo trabalho urbano.

Junto às imagens de operários em uma linha de produção, a voz meta-diegética de Boris Fausto dá lugar à interpretação dos fatos pelo cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, que propõe sua análise sobre o que seriam as transformações sociais do trabalho, entre a Primeira República e os acontecimentos pós-revolução de 1930. Segundo Pinheiro, não haveria mudanças substanciais na atuação do Estado quanto ao operariado, nos anos que sucederam a ascensão de Getúlio Vargas. O Presidente não é mostrado diretamente pelas imagens ou mencionado pelo comentador, mas um novo elemento reflete Getúlio, apresentando-se neste instante do filme: o autoritarismo.

De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro, a política em relação aos operários, após 1930, seria continuísta no tocante ao autoritarismo da Primeira República. Aqueles que ocupavam as linhas de produção nas fábricas, representariam o risco anarco-sindicalista de origem europeia, que se apresentou no Brasil através dos imigrantes, especialmente, os italianos (BACK, 1980).

Naquele período, a representação sindical operária pretendia a auto-regulamentação, desse modo, a independência do Estado. Segundo a narração, a política repressiva aplicada ao operariado, nos governos anteriores a 1930, manteve-se após a revolução. O Estado passaria a sistematizar a organização social do trabalho e, simultaneamente, reprimir, de forma violenta, a mobilização paraestatal. Nesse instante, a figura do autoritarismo mostra o que viria a ser o Brasil nos sucessivos governos de Getúlio Vargas (1930-1945). Atua, também, como fantasmagoria, que sugere pensar a continuidade autoritária, a qual o país vivenciava no contexto em que surgiu o filme.

O que se vê nas imagens é a linha de produção movendo-se automaticamente. O elemento humano está imobilizado, são rostos parados que fitam a câmera. O conjunto de olhares homogêneos e engessados produz um efeito de totalidade (tempo: 06'38").

Com a conflagração de 1930, o Chefe do Governo Provisório lideraria o país, por meio de um regime discricionário. Ainda que, em alguma medida, a própria revolução demandasse um período de reorganização do Estado, governado por decretos, o que se sobressai na narrativa é uma relação intrínseca entre o trabalho e o autoritarismo.

Se antes da insurreição havia uma vontade manifesta de auto-regulamentação dos operários no movimento sindical, após 1930, o Estado passaria a formular a organização do trabalho. Existia, assim, uma relação tensa entre parte de uma sociedade que desejava a auto-organização, e o grupo que ascendera ao governo. Qualquer iniciativa sindical dissidente do entendimento do novo regime seria reprimida de modo autoritário, da mesma forma que na Primeira República. Sobretudo, o argumento anticomunista foi a justificativa para o uso da força pelo Estado contra o operariado.

## A transição entre oligarquias e o continuísmo autoritário

A primeira fase da República brasileira foi caracterizada pela alternância das oligarquias rurais de São Paulo e de Minas Gerais, e pela fragmentação nacional, decorrente de atores políticos pautados por interesses econômicos locais. A questão oligárquica da República Velha, como argumento para criação daquela que seria a nova, pode ser relativizada pelo remanejamento do poder entre oligarquias. Como escreveu Jacques Rancière (2014), o Estado sempre é oligárquico, com a alternância entre diferentes grupos frente ao poder. Getúlio Vargas é oriundo de uma oligarquia rural gaúcha, politicamente descendente do autoritarismo castilhistas-borgista implicado no Partido Republicano Rio-grandense.

A Primeira República também é marcada pela sublevação dos quartéis ao Governo Federal. As revoltas tenentistas, entre 1922 e 1927, foram pautadas pela debilidade das condições de vida na caserna, e também no autoritarismo intrínseco aos revoltosos. Eles entendiam uma certa decadência na forma de governar das lideranças civis. Segundo os tenentistas, as causas próprias dos líderes políticos prevaleciam, em detrimento dos interesses nacionais – o descaso com as forças armadas seria sintomático disso. Para os tenentes, tampouco a sociedade civil seria capaz de conduzir mudanças no quadro político do país. Na perceptiva tenentista, urgia a intervenção que estabeleceria um regime de força, balizado por preceitos militares.

No contexto pré-revolução de 1930, o Ex-presidente Washington Luís contribuiu com a demarcação do final da primeira fase republicana. Ao apoiar a candidatura do paulista Júlio Prestes ao Palácio do Catete, em detrimento do mineiro Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, o então Presidente romperia o pacto de alternância entre São Paulo e Minas Gerais.

O pleito de 1929 revelaria uma certa ambivalência entre a democracia e o autoritarismo na história política brasileira, pois referia-se a uma promessa democrática que se configuraria à sombra do autoritarismo. Segundo Lira Neto, a plataforma de campanha de Getúlio Vargas promoveu a adesão popular ao seu projeto, por destacar: [...] “a anistia, o fim das leis de exceção, e a reforma eleitoral”. Sobre a anistia, pesava naquele momento o apoio dos tenentistas insurgentes ao longo da década de 20 – a Primeira República foi marcada por recorrentes sublevações e leis de exceção que, pela força, contingenciaram a oposição. Somava-se a isso, a “questão social” [...] de amparo ao proletariado, pela tutela do Estado, que passaria a controlar e a vigilar as entidades sindicais (NETO, 2013, p. 395).

Para o autor, “no conjunto da obra, ao mesclar liberalismo e autoritarismo em um só corpo programático, a plataforma da Aliança encarnava as contradições inerentes à sua própria composição política” (NETO, 2013, p. 396). Conforme a análise do historiador Edgar Carone para o filme, embora a plataforma da Aliança Liberal fosse difusa e pouco clara quanto ao seu projeto, ela representava a negação do grupo politicamente dominante.

A adesão popular à campanha da AL caracterizou-se pelo aumento de cerca de 1 milhão de votantes que se registraram para a ocasião. O país passaria a contar com aproximadamente 2,7 milhões de eleitores – em torno de 1 milhão a mais, em comparação ao pleito anterior (NETO, 2013). O que se retém dessas informações é a aspiração democrática presente no Brasil daquele período, com uma promessa de renovação política. O sufrágio universal e o voto secreto na reforma eleitoral mostravam o desejo de democracia que o país vivia naquele momento. No contexto em que o filme *Revolução de 30* foi lançado, novamente, o Brasil experimentaria a visão de um horizonte democrático à sombra do autoritarismo. A figura democrática de Getúlio Vargas no contexto revolucionário, e a figura autoritária dos anos que se seguiram, mesclam-se ao momento em que esta narrativa surgiu no social.

Entre o final dos anos 20 e o início dos anos 30, houve uma mudança na paisagem urbana brasileira.

Segundo Boris Fausto (BACK, 1980), naquele momento, uma classe média já se mobilizava em grandes atos políticos. No filme, há arquivos que representam Getúlio Vargas em sua disputa eleitoral à Presidência da República, em 1929. Porém, o mesmo tipo de imagem que evoca Getúlio pela perspectiva da democracia, a partir do apoio popular, também serve como representação do autoritarismo varguista.

O que se destaca neste ponto, é a ambiguidade entre o autoritarismo e a democracia, no tocante às imagens do filme, em relação à mobilização popular de apoio a Getúlio Vargas, durante 1929. Na montagem, a fusão do rosto de Vargas à multidão produz um efeito que sugere um vínculo afetivo entre o povo e aquele que viria a ser o seu líder, embora não pela via democrática.



Figura 1 – A ambivalência entre a democracia e o autoritarismo, na eleição de 1929  
Fonte: Revolução de 30 (BACK, 1980) – tempo: 56'30''

Júlio Prestes, o candidato da situação, venceu sob a suspeita de apoio da máquina pública federal na fraude ao pleito. Isso repercutiu no embate oposicionista, mesmo que a prática fosse comum àquela época – inclusive para manutenção da filiação política de Getúlio Vargas no RS. Junto a isso, os deputados eleitos pela AL na Paraíba e em Minas Gerais tiveram suas titulações impedidas pelo Governo da República. Com o assassinato do líder paraibano João Pessoa<sup>1</sup>, candidato a Vice-presidente pela chapa de Vargas, foram produzidas as condições para a conflagração de 1930.

### O autoritarismo assimilado

Na narrativa, evidenciam-se dois conjuntos de arquivos que mostram a formação da marcha revolucionária de 1930. O primeiro revela excertos de um curta-metragem e a separação melodramática do casal, na partida do homem que irá exercer sua função militar patriótica. Também há o fragmento que mostra um homem, em trajes militares, despedindo-se daquela que seria sua filha – novamente o recurso melodramático é utilizado pelo filme. A esses arquivos, somam-se imagens de tropas fardadas em marcha, são os revolucionários mobilizados pelo projeto do golpe de Estado. Não aparecem nessas imagens aqueles que à época viviam em uma situação mais precária, em comparação com os operários e os pequenos funcionários urbanos.

Aos trechos que evidenciam cenas de combate, sobrevêm excertos que revelam a celebração do sucesso da revolução liderada por Vargas. São vistos personagens dançando e erguendo espetos do tradicional churrasco gaúcho. Também são notados arquivos que sugerem uma insurreição já assimilada pelo cotidiano do Rio de Janeiro, presentes nas imagens de movimento das ruas e do jogo de futebol. Nesse contexto, Getúlio aparece inserido em eventos oficiais e de alta sociedade da Capital Federal. O efeito de familiaridade com um determinado tipo de cotidiano carioca é acentuado pelo arquivo sonoro da música *Pinta, pinta melindrosa, marchinha de Freire Júnior, lançada no carnaval de 1926* (figura 2).

Getúlio Vargas, uma das principais lideranças civis dos revolucionários de 30, aparece como naturalizado em um lugar que já lhe era familiar. Ao tomar posse como Chefe do Governo Provisório (1930-1934), a carreira política de Getúlio já estava consolidada tanto no domínio regional, como no âmbito

nacional. Despontando como Deputado Estadual no RS, Vargas foi Deputado Federal até tornar-se Ministro da Fazenda do governo de Washington Luiz, retornando ao RS como Presidente de seu Estado.



Figura 2 – O velho do novo: a transição entre oligarquias autoritárias  
Fonte: Revolução de 30 (BACK, 1980) – tempo: 22’30”

No filme, chama especial atenção o fato de, no instante que marca a ascensão de Getúlio, a narrativa mostrá-lo em trajes sociais, e não com as roupas militares da incursão revolucionária. Cria-se um efeito de naturalização de Vargas, com o lugar que passaria a ocupar frente à nação (figura 2).

O autoritarismo como uma forma da representação de Getúlio Vargas, desse modo, atua pela transição entre oligarquias rurais de disposição autoritária. Embora tenha existido um movimento que se narrou como revolucionário, neste filme, o que aparece é um rearranjo conciliatório de forças, que foram apoiadoras do Presidente deposto em 1930. Tal aspecto notabiliza-se pela adesão de Artur Bernardes, Presidente entre 1922 e 1926, à revolução de 1930. Segundo Lira Neto (2013), o penúltimo Presidente da Primeira República foi conhecido como uma espécie de carrasco dos tenentes, um algoz da República dos Coronéis. Na ilustração que representa Bernardes no filme, vê-se uma caricatura cujo rosto lembra Hitler, e as vestes a farda do Imperador Dom Pedro I, popularmente conhecido como “o rei soldado”. Nesse desenho, o personagem empunha um relho e um machado.

Há outro fator que mostra o rearranjo dos interesses políticos das oligarquias rurais, no final da década de 20. Trata-se da crise do café, na conjuntura da grande depressão de 1929. De acordo com a análise de Boris Fausto para o filme, o principal item de exportação brasileiro, que sustentou a influência cafeicultora na política, deixaria de encontrar mercado comprador. Segundo o ponto de vista dos produtores rurais da época, a super safra estocada demandava a intervenção estatal – ação de resgate que não foi implementada no plano econômico de Washington Luís.

Estabeleceu-se, por isso, a indisposição do último Presidente da primeira fase republicana com os cafeicultores. Com efeito, formar-se-ia o apoio de parte desse grupo econômico a Getúlio. Isso é notado pela intervenção de Vargas em uma de suas primeiras ações econômicas do Governo Provisório: a queima da produção excedente de café.

Para Boris Fausto, embora a conflagração de 1930 demarque o início do capitalismo industrial no Brasil, não se pode dizer que a burguesia paulista, que ascendia na economia e na política, tenha se posicionado a favor do projeto revolucionário. Adversamente, os industriais de São Paulo colocaram-se em apoio a Washington Luís (BACK, 1980). Por meio do filme, pode-se notar que a insurreição foi incentivada por uma oligarquia cafeeira decadente, não atendida em seus interesses econômicos, nas circunstâncias da crise mundial do final dos anos 20. Essa oligarquia aliou-se, então, aos grupos rurais do RS, MG e de parte do Norte.

Enquanto Boris Fausto situa o desencontro entre os produtores de café e Washington Luís, como uma das condições para a revolução de 1930, as imagens do filme sugerem o continuísmo entre a Primeira e



a Segunda República. Isso é produzido pela montagem que mostra o triunfo político de Washington Luís no pleito de 1926.

As imagens da figura 3 sucedem os arquivos em que se observa Getúlio como Chefe de Estado, em 1930 (figura 2). Há, portanto, a configuração de imagens dos mandatários em uma inversão temporal produzida pela narrativa. Ou seja, primeiro se vê Getúlio Vargas assimilado ao cotidiano da Capital Federal para, em seguida, notá-lo na cerimônia de posse daquele que, outrora, era o Presidente. Com isso, o efeito que a narrativa produz não é o de mudança, mas o de continuidade. Sobretudo, o fragmento de imagem que mostra Getúlio Vargas na posse de Washington Luís demarca esta constatação – o primeiro à esquerda no último frame.



Figura 3 – O continuísmo entre a primeira e a segunda república.  
Fonte: Revolução de 30 (BACK, 1980) – tempo: 28'57"

O projeto revolucionário de 1930 foi a justificativa para a consolidação discricionária dos governos varguistas, e isso era validado por diferentes motivos. Primeiro, a manutenção dos direitos sociais dos trabalhadores, inaugurados por decreto no princípio do Governo Provisório. Dessa maneira, a abertura democrática representaria a possibilidade de um retrocesso, devido ao retorno das práticas predatórias ao operariado – argumento utilizado para caracterizar a antiga oligarquia dominante. Segundo, diz respeito ao comunismo, como uma anomalia que justificava o uso da força de Estado – desde a Primeira República.

Por fim, o terceiro, diz respeito às sublevações regionais que, desde de 1889, insurgiram contra o governo central, ameaçando a unidade da federação. Por isso, sob a liderança de Getúlio Vargas, o nacionalismo seria apresentado como forma de apaziguamento das insurgências regionalistas. Além disso, tal projeto nacionalista corroboraria para a consolidação de uma ideia de Vargas como líder supremo da nação – especialmente a partir do Estado Novo.

Contudo, se por um lado, evidenciou-se um continuísmo autoritário que, a pretexto da segurança nacional, manteria o lugar de poder oligárquico, por outro, o valor social do trabalho tornou-se preponderante para o novo projeto de República. E, junto a isso, apareceria o esboço de um projeto nacional-desenvolvimentista. Nota-se, assim, um horizonte de reformulação estrutural do país.

No filme, a ideia de trabalho figura como intrínseca ao autoritarismo, na representação de Getúlio, aparece pela continuidade das práticas repressoras da Primeira República, após 1930. Na banda sonora, a voz de Paulo Sérgio Pinheiro examina o papel do patronato da indústria têxtil de São Paulo na criação de uma lista, para o controle dos operários indesejáveis. Sob a justificativa de monitorar os furtos, os nomes circulavam entre as fábricas, para que os indivíduos não fossem contratados. Todavia, nesse argumento, estava implicado o monitoramento daqueles alinhados às ideias comunistas. Segundo a fala do pesquisador para o filme, em 1927, o Estado oficializou esse controle. Logo, a partir da revolução de 1930, não haveria a descontinuidade da prática anticomunista criada na Primeira República, mas um aprimoramento, que se consolidou pela criação de uma delegacia especial de controle dos operários comunistas.

A narrativa recorre, novamente, à parte das imagens de arquivos expostas no tempo 06'38". Nelas, aparece a linha de produção de uma indústria paulista e a sincronização do esforço humano com as máquinas. Trata-se de uma sinfonia entre homem e trabalho, que sugere o autoritarismo pelos movimentos automatizados, isto é, pelo controle. O que se vê, também, é a representação de Getúlio Vargas por um elo entre o presente e o passado, o trabalho e o autoritarismo, na vigilância das práticas políticas dos operários. Há uma intensificação do efeito das imagens por uma cantiga popular, interpretada em forma de ladainha. A entonação arrastada produz um certo dissenso em relação às imagens automatizadas da linha de produção. Na canção, o trabalho com a enxada e, nas imagens, o trabalho industrial, corroboram com a rememoração de Getúlio Vargas por um passado autoritário, que permanece à sombra do projeto revolucionário. Ou seja, o cerceamento político daqueles não inscritos no ordenamento estatal da Primeira e da Segunda República (tempo: 34'08").

### Considerações finais

O passado autoritário que não passa é um “fantasma” (KRACAUER, 2001), que assombra o filme de Sylvio Back, em diálogo com o processo de abertura da Ditadura Militar. Isso fez com que, durante esse regime discricionário, reaparecessem imagens dos anos 20 e 30, utilizadas pela montagem do filme. Ato de criação em que ressurgem fragmentos do passado, figurando o autoritarismo varguista, para reelaborar o estado de exceção que iniciaria em 1964. Desejando a narrativa, talvez, que o embaralhar entre o autoritarismo e a democracia na história política brasileira pudesse ser melhor compreendido naquele princípio da década de 80, e pelo futuro.

O trabalho e o autoritarismo, para esta narrativa, são uma representação de Vargas, como o velho do novo, na forma do continuísmo oligárquico brasileiro, repressor das organizações políticas populares, sobretudo, daquelas historicamente inspiradas na Revolução Bolchevique de 1917. Entretanto, a partir do Governo Democrático de Getúlio, sua preocupação social com os trabalhadores seria utilizada por seus opositores para associá-lo ao comunismo. Manifesta-se, com isso, uma ambivalência na representação de Vargas, quando compreendido pela justaposição do trabalho, do autoritarismo e da democracia.

Quando se diz que, em sua volta democrática pelas eleições de 1950, Getúlio retornou nos braços do povo, a compreensão é de que Vargas regressou como Presidente eleito pelo amplo apoio dos trabalhadores. Após 1945, o trabalho seria vinculado à democracia, notadamente, a partir da fundação PTB por Getúlio.

A narrativa de Sylvio Back não se dedica em aprofundar a virada democrática de Getúlio Vargas, com o final do Estado Novo. O que se compreende no filme é uma implicação adjacente do trabalho a uma certa emancipação das condições de miserabilidade, a partir de 1930. Pode-se notar, especialmente, uma ambiguidade entre o autoritarismo e a democracia, que se revela mediada pela figura do trabalho. Nesse sentido, conforme o filme sugere, a própria constituição burocrática do Estado varguista forjaria condições para o desenvolvimento de uma classe trabalhadora urbana.

A regulamentação do trabalho impulsionaria uma população urbana consumidora, que principiava na segunda metade da década de 20. No entanto, a relação entre o consumo e a liberdade, paradoxalmente, coabitariam com o autoritarismo do Estado brasileiro. Se, por um lado, a possibilidade de consumir propusera uma forma de ser relacionada à liberdade, por outro, o regime discricionário varguista constrangeria a liberdade democrática como um dos modos de ser da política. Isto é, reduzindo-a, em parte, à regulação dos direitos sociais aos trabalhadores e o acesso deles a bens de consumo.

Essa ambiguidade entre o cerceamento democrático e a liberdade consumidora está em

conversação com as circunstâncias em que surgiu o filme *Revolução de 30*. Em comum, o autoritarismo de Getúlio Vargas e a ditadura militar propuseram o capitalismo como falseamento das garantias de liberdades individuais. Para isso, sobretudo, o discurso anticomunista foi comum a ambos os regimes discricionários. Porém, uma relativa ideia de liberdade que permeia o discurso capitalista contrastaria com o cerceamento dos direitos políticos, a censura, a persignação, a tortura e o assassinato daqueles indesejáveis à concepção de política, imposta por esses regimes de força.

Além disso, o autoritarismo da Primeira República reverbera junto ao líder que teve lugar com a insurreição de 1930. Dessa maneira, o filme lança questão sobre a transição política que o Brasil vivenciou na década de 80. A Lei da Anistia em 1979 não demarcou uma inflexão da ditadura militar em relação à democracia, mas as condições para a assimilação do autoritarismo em um contexto democrático embrionário – naquele princípio de esgotamento do regime.

Vê-se, ao final do filme, um arquivo em que uma criança posa para a câmera, diante da bandeira brasileira. Ela acena para a inscrição da palavra “progresso” e, em seguida, a montagem insere uma imagem de multidão. Novamente a menina aparece, desta vez, diante de um ponto de interrogação, anunciando o fim do filme.

Embora não seja possível negar o impacto da transformação social que a atuação getulista produziu a partir do trabalho, como mostrado no filme, também não se pode prescindir do autoritarismo como constitutivo dessa representação cinematográfica. Além disso, conforme exposto, a democracia também atua nas evocações de Getúlio Vargas, especialmente, quando ela se mostra pela convocação que a figura do autoritarismo lhe impele. Compreende-se que a representação de Getúlio Vargas acontece nesse entremeio, considerando o contexto em que surgiu o filme. Em suma, representar o ex-ditador, que também foi um líder democrático, coloca em questão a história política brasileira pelo limiar entre o autoritarismo e a democracia em uma correlação com a figura do trabalho.

## Referências

- GAGNEBIN, Jeane. M. *Limiar, aura, rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GOMES, Angela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre um conceito. In: *O populismo e sua história*: debate e crítica. FERREIRA, Jorge (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoria del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Historia*: las últimas cosas antes de las últimas. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- NETO, Lira. *Getúlio*: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Transição política e não-estado de direito na República. In: *Brasil: um século de transformações*. PINHEIRO, P. S.; WILHEIM, J.; SACHS, I. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, Jaques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- REVOLUÇÃO DE 30. Roteiro e direção: Sylvio Back; Montagem: Laércio Silva. Curitiba: Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1980. 35mm, 2.755m, 122 min, sonoro, s/legenda.

## Notas

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível

Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2. Márcio Zanetti Negrini, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Doutorando em Comunicação Social, [marcioznegrini@gmail.com](mailto:marcioznegrini@gmail.com).

3. A fundação do PDT por Leonel Brizola deu-se em virtude de, na retomada democrática, Ivete Vargas, sobrinha-neta de Getúlio, assumir a liderança da sigla. Contudo, pode-se dizer que o PDT, assim como o PTB, faz parte do espólio político de Vargas.

4. A narrativa é caracterizada pela diversidade de arquivos visuais e sonoros. Listam-se alguns como exemplo, mas o objetivo não é analisar os arquivos em si, ou seja, consideram-se suas inserções no filme de Sylvio Back. No contexto narrativo, por vezes, não é possível identificar a origem de cada arquivo. Os títulos dos fragmentos e os acervos consultados pela produção do filme estão nos créditos finais de Revolução de 30.

5. O filme Parahyba Mulher Macho (1983), de Tizuka Yamasaki, aborda as circunstâncias do assassinato de João Pessoa no contexto da pré-revolução de 1930.



# Afeto e Dissenso: Gestos Desterritorializantes em *Los Labios*

Mariana Dias Miranda<sup>1</sup>

**Resumo** Este trabalho propõe o delineamento das dimensões políticas inerentes à esfera afetiva e associá-la ao que Jacques Rancière (2014) denomina como dissenso. Entendendo as problemáticas entre estética e política no cinema argentino contemporâneo, este trabalho também apresenta uma proposta de análise da coreografia dos gestos e corpos em tensão no filme *Los Labios* enquanto desestabilização e desterritorialização de uma hierarquia de sujeitos de classe no interior do tecido fílmico. Enfatiza-se, com isso, o papel do corpo como locus de disputas políticas.

**Abstract** This article examines the inherent political dimension of affect theory arguing for its proximity with the concept of dissensus, as defined by Jacques Rancière (2014). Regarding the problematic status of aesthetics and politics in the contemporary Argentine cinema, this article also proposes an analysis of the coreographies of gestures and bodies stressed in the film *Los Labios* as an attempt of destabilize and deterritorialize hierarchies of the class subjects in the film fabric. It emphasizes, thereby, the role of body as a political locus of disputes.

## Introdução

O cinema argentino contemporâneo, inserido em um diagnóstico geral em relação à América Latina tem, de acordo com Podalsky (2011) e Aguilar (2008), tensionado o próprio modo de se pensar uma ontologia do cinema político. Ao estabelecer uma comparação direta entre o cinema de vanguarda dos anos 1960 e os filmes-memória dos anos 1980, há presente hoje uma ruptura que diz respeito a exploração da ambiguidade do presente, com narrativas rarefeitas e ausência de juízos de valor sobre personagens.

Inserido nesse contexto, o filme *Los Labios* (Santiago Loza e Ivan Fund - Argentina – 2010) propõe uma investigação do outro de classe através de uma narrativa mínima em que o aspecto do sensório e dos gestos (seja do tecido fílmico ou dos corpos na tela) se tornam primordiais para que uma desestabilização/desterritorialização de hierarquias fixas entre sujeitos seja apontada. Com isso, a dimensão do corpo em performance destacada em passagens afetivas traz um modo de compreensão da política enquanto cotidiano e esfera micro.

O conceito de afeto se apresenta como eficaz em um modo de entendimento do filme na medida em que é definido como uma dinâmica que instaura ruptura e desloca elementos de seus lugares preconcebidos. Com isso, partiu-se das definições de “evento afetivo-performativo” em Elena Del Río (2008) para associá-las ao conceito de “economia afetiva” em Sara Ahmed (2004), que pensa a circulação de objetos saturados de afeto/emoção como algo que molda a superfície dos corpos no mundo e, consequentemente, suas tensões sociais.

Propõe-se, com essas associações, um resgate da dimensão sensória e afetiva como instrumento de análise do papel político do cinema para além de uma ideia de causa e efeito de ação no mundo. Ao se colocar em conjunto diferentes perspectivas em torno do conceito de afeto em seu aspecto de criação em tensão com a narrativa, visa-se articular essas abordagens no que possuem de comum enquanto possibilidade de produção e reconfiguração das categorias de Eu e Outro de classe no cinema contemporâneo argentino.

## Micropolítica afetiva e o cinema argentino contemporâneo

A partir dos anos 1980, como aponta Podalsky (2011), a América Latina e, mais especificamente o contexto argentino, passa por profundas transformações socioeconômicas que propiciaram o surgimento de novas subjetividades e a intensificação da dimensão sensória da vida cotidiana. Segundo a autora, a emergência de governos neoliberais em países como Brasil (Fernando Collor), Argentina (Carlos Menem) e México (Carlos Salinas de Gortari) tiveram como efeitos políticas de diminuição do estado e privatizações, alterando gradativamente a organização material de cidades como Buenos Aires e Cidade do México, onde “empresas estrangeiras construíram novos hotéis de luxo e ocuparam os pisos de arranha-céus projetados por arquitetos de renome mundial.” (PODALSKY, p.16, tradução nossa<sup>2</sup>).

Esse processo amplo de deslocamento também é destacado por Aguilar (2008) como a extensão da globalização que culmina em transformações no trabalho, na elite e em uma crise do popular. Através disso, tanto Podalsky (2011) quanto Aguilar (2008) chamam atenção para o contemporâneo enquanto algo que não pode ser acessado de maneira linear e que tem gerado um desejo, por parte dos filmes latinos recentes, de exploração do presente. Dentre as características gerais desse momento, Podalsky (2011, p.15-16, tradução nossa<sup>3</sup>) destaca:

A dificuldade em entender os novos aspectos “invertebrados” do capitalismo contemporâneo (e.g., o trabalho do capital financeiro), a descrença na habilidade do estado em agir enquanto um mediador efetivo, e a exceção do momento contemporâneo (em que seus “desafios não podem ser endereçados com os confortos da história”) geram uma ansiedade difundida e, ao mesmo tempo, o desejo por novas configurações de comunidade.

Para ambos autores, o cinema latino-americano surgido pós-1990, estaria imerso em uma necessidade de tradução do fluxo desse momento. Um primeiro deslocamento que Aguilar (2008) chama atenção é em relação a ausência de um projeto político declarado, oposto ao realizado pelos filmes de vanguarda dos anos 1960 (no caso argentino, principalmente através do grupo *Cine Liberación*). Dessa forma, há, no que ficou conhecido como *Nuevo Cine Argentino*, um deslocamento que faz com que esses filmes sejam “mais definidos em relação a processos contemporâneos globais do que por nacionais” (AGUILAR, 2008, p.21, tradução nossa<sup>4</sup>).

Uma das questões fundamentais levantadas por esses autores é a maneira com que determinados filmes tensionam o próprio modo de se pensar a política enquanto categoria ampla, diagnóstico esse relacionado as rápidas transformações que surgiram, portanto, a partir do momento em que a América Latina se insere nos processos do capital global. Para além da divisão comumente feita entre filme político (racional) e filme poético (emotivo), os dois trabalham com o diagnóstico de que o aparato de análise fílmica tradicional sozinho não é mais capaz de apanhar o que essas obras apontam.

A teoria do cinema, de acordo com Del Rio (2008), até os anos 1990, focava-se em um modelo representativo, período em que a semiótica e a psicanálise determinavam modos de leitura focados em binarismos. A partir desse momento, Del Rio caracteriza um movimento marcado e em diálogo com o que ficou conhecido como “virada afetiva”, ou seja, um modo de pensamento amplo que, ao ser aplicado à teoria cinematográfica, passa a considerar a imagem enquanto materialidade/corporalidade.

Através disso, o conceito de afeto, como elaborado por Espinosa e recuperado por Gilles Deleuze, se torna central para desestabilizar uma divisão comumente realizada entre mente/corpo, emoção/racionalidade. Nesse sentido, tem-se a ideia de um “saber corporal” que, segundo Podalsky (2011), permite entender a sensação/emoção como uma parte da cognição, como parceira da razão. Já Sara

Ahmed (2004) argumenta que é justamente nos processos afetivos/emotivos que uma construção de mundo é realizada, ou seja, é a circulação de afetos (que a autora denomina “economia afetiva”) que molda as relações sociais e humanas.

Afeto, de acordo com Massumi (2015), não pode ser reduzido a uma só coisa, pois não é um elemento, mas um evento, ou uma dimensão de um evento. Partindo da definição básica de Espinosa, Massumi (2015, p.48, tradução nossa<sup>5</sup>) aponta o afeto como “capacidade de afetar e ser afetado”. Portanto, trata-se daquilo que surge no encontro entre corpos que se afetam. Está no “entre”, como uma qualidade de experiência e diz respeito a uma dimensão precognitiva, não estruturada. A capacidade de existência, com isso, estaria ligada tanto ao poder ativo de afetar, quanto ao passivo, de ser afetado: “afeto, portanto, são os poderes do corpo” (DEL RIO, 2008, p.24, tradução nossa<sup>6</sup>).

Del Rio (2008), nesse sentido, pensa a dimensão performativa dos afetos e poderes corporais na sua capacidade incessante de engendrar novos fluxos de pensamento e sensação, ao criar e recriar conexões, em um constante se tornar. É no corpo em performance que o afeto tem lugar, tanto em sua dimensão produtiva, quando receptiva. Através disso, a performance escapa ao estruturado, o representativo e binário.

Nesse sentido, Del Rio (2008) recupera os conceitos de molar e molecular em Deleuze e Guatarri para pensar a dinâmica do corpo enquanto algo socialmente circunscrito no plano das identidades (molar) e esse mesmo corpo como potencial de criação, de reinvenção, de desterritorialização de lugares estabelecidos (molecular). O corpo performativo-afetivo seria, então, aquele que estaria ligado a esses dois modos de poder, sendo ele criativo/positivo, deslocando lugares e estabelecendo novas conexões. Através disso, modificaria o plano das instituições e da dimensão social estabelecida, definindo uma característica política do afeto:

Mesmo que essa intervenção política tente modificar sistemas de significado, e modos de percepção e pensamento, funciona como uma micropolítica do desejo, em vez de uma macropolítica. Isso é, raramente é uma questão da performance enquanto restituindo agência para um personagem individual ou um grupo social particular; ao invés, é uma questão da mobilização da performance do filme como catalisadora da dissolução do significado (narrativo, ideológico, e genérico) em um modo mais abstrato, menos personalizado. (DEL RIO, 2008, p. 17, tradução nossa<sup>7</sup>)

O afeto, como evento que irrompe, desestabiliza e, suspende a estruturação narrativa é associado, por Del Rio (2008), a uma retórica da ação, que “anima” os corpos, retirando-os do lugar. O cinema, portanto, tem o potencial afetivo pelo diálogo entre os corpos na tela, o filme enquanto um corpo/materialidade em relação ao corpo do espectador. Sendo um microevento disruptivo do tecido narrativo, o afeto tem como potencialidade a desorganização e, como ressalta a autora, dificilmente se liga a uma argumentação humanista de devolver agência a determinado personagem, ao tema social.

Ao pensar a micropolítica do afeto, é possível que se estabeleça uma relação com o que Jacques Rancière (2014) aponta como a dimensão política do regime estético das artes. Segundo o filósofo, a arte, a partir do modernismo, rompe com os antigos modelos<sup>8</sup> e passa a engendrar um outro tipo de relação com o espectador, passando de um “modelo pedagógico da eficácia da arte” para um “modelo da eficácia ética”. O primeiro diria respeito a uma pedagogia política presente nas obras que, através de uma lógica de causa e efeito, associada com uma arte engajada, visa gerar ação política, ao mostrar a situação do mundo. Já a segunda, própria do regime atual das artes, quebra a relação causa e efeito ou a ideia de uma transmissão fiel, colocando em prática a distância da intenção do artista, forma sensível, e olhar do espectador.

Entre artista e espectador (assim como entre mestre e aluno na lógica emancipatória), há sempre

algo no meio, a performance, que nenhum dos dois possui controle sobre: “É essa terceira coisa que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel (...)” (RANCIÈRE, 2014, p.19). Nesse sentido, o regime estético das artes e o seu rompimento com a hierarquização de temas e formas pressupõe um outro ativo, que se embrenharia pela “floresta de signos” colocada pela obra.

Somente nesse regime é possível, como aponta Rancière (2014), pensar um encontro entre a arte e a política, através do que chamou de “dissenso”. Esse conceito seria oposto ao “consenso”, ligado a um aspecto policial, que ordena o mundo, ao colocar cada coisa em seu “devido” lugar, ou recuperando a ordenação platônica de que cada indivíduo possui um equipamento sensorial para desempenhar funções pré-determinadas. O dissenso seria ruptura, pois se encontra com a política que, na definição de Rancière, é uma constante reorganização do que é visível, dizível e não luta pelo poder. A política e a estética se esbarram enquanto produção de ficção, como o que reorganiza a distribuição de papéis, que inclui os que antes não tinham parte e produz novas formas de pensar e fazer:

O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.(RANCIÈRE, 2014, p.49)

Pode-se associar, com isso, a relação entre dissenso e a reorganização que um evento performativo-afetivo cria no interior de uma obra, ao produzir outras relações, em um constante se tornar, que colocaria em movimento o novo, outras formas de encaixe e desencaixe. O afeto, assim como o dissenso, é o que provoca a ruptura e o que escapa de qualquer direcionamento entre causa e efeito, sendo um evento micro, responsável por gerar uma reorganização profunda através da intensidade.

O cinema, ao dar a ver esses encontros, seria um meio privilegiado para se pensar uma política dos afetos. Aquilo que se coloca na tela, segundo Del Rio (2008), se torna imediatamente sentido e visto pelo espectador. Por meio disso, partimos da noção de Ahmed (2004) de que afeto/emoção<sup>9</sup> circula através dos objetos e, com eles, traz um histórico passado, tornando-se um lugar de tensão social.

Nesse sentido, ao pensar uma mudança no cinema contemporâneo que rompe com um modo de política identitária, através de narrativas ambíguas, rarefeitas e que investem nos gestos, no corpo e no sensório, é possível investigar um modo de micropolítica dissensual sendo operada nessas obras e, no caso de *Los Labios*, por um investimento da *mise en scène* no corpo e seus movimentos.

### ***Mise en scène* dos gestos**

Em uma historicização do modo com que a encenação foi teorizada no cinema, Oliveira Jr (2013) argumenta que o “mergulho no sensório” refletido pela vontade de expressar o presente no contemporâneo faz com que o próprio conceito de *mise en scène* seja complexificado, já que esses filmes habitariam uma “zona de indeterminação” frente às definições que foram propostas (sem consenso) até meados dos anos 1980. De modo geral, o cinema foi visto como um organizador ou filtro da matéria bruta e externa do real, que se expressaria e potencializaria através da organização por parte de um autor ou *metteur en scène* da coreografia dos atores, da iluminação, dos planos etc.

Esse elemento foi considerado muitas vezes, mesmo em sua ambiguidade e indefinição, a essência do cinema, seu “núcleo pulsante” (OLIVEIRA JR, 2013). A organização do espaço cênico pensada em



função de se tirar o melhor do texto, passar da horizontalidade da escrita do roteiro para a verticalidade no sentido de oferecer coesão, ou seja, como configuração espacial de cena, a bidimensionalidade do *frame*, com a finalidade de potencializar o drama em termos de ação narrativa. O quadro nessa definição seria, portanto, um olhar sobre o mundo, característica herdada pelo cinema de modalidades cênicas preexistentes como, por exemplo, o *vaudeville* e o teatro, e teria, com isso, o objetivo de explorar:

O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que no teatro precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do quadro etc). (OLIVEIRA JR, 2013, p.16)

Seria por essa organização que o acesso ao mundo sensível se daria como um filtro de ordenação do real concebido principalmente em função da significação, colocação de ordem em direção a um sentido preexistente. A disposição dos elementos de forma coesa formaria o estilo e, por essa razão, tornou-se central na formação da ideia de autoria no cinema. Seria através do controle do diretor sobre o espaço cênico e os modos de encenação que seu estilo se afirmaria, sendo esse o objeto central nas críticas, por exemplo, da *Cahiers du Cinema* nos anos 1960-70 (OLIVEIRA JR, 2013).

Mas, a partir dos anos 1990, inicia-se a exploração de certos “dispositivos de percepção” no centro das obras, motivo pelo qual repensar uma ideia de *mise en scène* se torna fundamental, pois nessa chave, não se conectaria mais com a ideia da performance dos atores em função do drama, da história, mas em um escorrer dos eventos materiais. O plano passa a ser construído não como uma composição do todo narrativo, e sim enquanto um bloco ou recorte “aleatório” do momento, que se une aos outros tendo como figura central o corpo como guia de seu recorte: “no lugar onde costumeiramente se viam cenas bem demarcadas, com contornos exatos, agora se apresentam eventos de bordas esfarrapadas, eventos de contornos fluidos, imprecisos” (OLIVEIRA JR, 2013, p.98).

A *mise-en-scène* concebida, portanto, como organização e *mise-en-place* dos atores em um cenário é a que está chegando ao fim, segundo Oliveira Jr (2013). Não há nesses filmes apenas um “herói” concebido de maneira a ser o eixo central a partir do qual a cena se organiza, mas um trabalho sobre ritmos, durações e sonoridades do cotidiano em que pouco se converte em “ação”. Desse modo, aprofundar-se na esfera das sensações teria como consequência, segundo Elsaesser e Haegener (2010, p.12, tradução nossa<sup>10</sup>), teorizar o cinema como “parecendo preparado para deixar para trás sua função como um ‘mediador’ (da representação da realidade) a fim de se tornar uma ‘forma de vida’ (e assim uma realidade em si mesma).”

A relação do corpo em movimento na coreografia de seus gestos, de acordo com Lepecki (2006), faz parte da própria concepção kinética da modernidade e sua vontade de disciplinar os corpos, deixando pouco espaço para uma espontaneidade, ou seja, para a criação. Mesmo tomando como foco a dança, o autor propõe que esta saia de seu campo encerrado para que seja possível pensar o movimento em todos os modos de performance.

O autor propõe associar-se a um movimento recente de recuperação, ou “esforço brutal” de unir arte e política novamente. Essas duas atividades humanas se co-constituem, como argumenta Lepecki (2011), ao produzir ficções. O pesquisador recupera as categorias de política e polícia em Rancière para pensar o modo com que a dança e o movimento se articulam na partilha do sensível, isto é, suas possibilidades de ativar novos modos de criação e enunciação, de reorganização do que é visível e invisível. Por ser um processo dinâmico, se relacionaria com duas categorias fundamentais da dança, que aqui também traduzimos no conceito de *mise-en-scène*: espaço e movimento. Arte e política seriam



duas atividades relacionadas à esfera da abertura de potências: “Esse âmago tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido de que dissenso produz a ruptura de hábitos e comportamentos (...)” (LEPECKI, 2011, p.3- 4)

Pensar as passagens em que o gesto e o toque se presentificam na *mise-èn-scène* sem uma função, sem uma disposição direta ao significado permite entender os modos com que o tecido fílmico concentra energia afetiva, provocando uma desordem de sentidos capaz de retirar, nessa relação, esses lugares preestabelecidos. A vontade do tocar o outro na dinâmica dessa outra ontologia do corpo no cinema, poderia, com isso, dizer respeito a uma tentativa de recuperação de uma experiência corporal e sensória com a alteridade, uma vontade de estar junto no mundo partindo de uma não-hierarquia entre sujeitos e uma valorização desse Outro como tão complexo e dotado de questões como o Um.

### **As mãos, os poros: a vontade de tocar a alteridade**

“Como filmar a alteridade? Como a filmar quando, ademais, é equivalendo a dos despossuídos? A compaixão é tão assimétrica como a desconfiança e o desprezo”. É assim que o crítico Roger Koza<sup>11</sup> inicia seu comentário sobre o filme *Los Labios* (2011), dirigido por Iván Fund e Santiago Loza. Essa questão talvez seja a essência para se pensar uma união entre estética e política no cinema contemporâneo quando se apresenta, cada vez mais, uma suspeita generalizada para com a narrativa enquanto construção ideológica (independente de qual seja), como um olhar preestabelecido e organizador do/sobre o Outro.

O filme parte de uma narrativa mínima: três profissionais da saúde, Coca (Adela Sánchez), Noé (Eva Bianco) e Luchi (Victoria Raposo) vão para uma região no interior argentino fazer um levantamento dos problemas físicos e condições sanitárias do local. Se são médicas ou enfermeiras não se sabe exatamente, o nome da cidade que apareceria no carro da prefeitura também é cuidadosamente apagado na pós-produção, demonstrando que o objetivo não é um relato antropológico de denúncia das adversidades de uma região específica. Em vez disso, o tecido fílmico se comporta de modo a produzir uma configuração de experiência com um Outro que convoca o espectador, de forma a tentar desarmá-lo da proteção oferecida pela distância da tela.

Um exemplo disso aparece no próprio modo com que a tessitura fílmica oferece pistas dessa vontade de quebrar com uma barreira: logo quando as três personagens chegam no local onde viverão temporariamente, um hospital abandonado e prestes a ser demolido, a câmera enquadra um plano de conjunto das personagens entrando em uma sala através de um vidro com uma parte quebrada. É possível vê-las com mais nitidez a partir dessa fresta aberta que, já em uma das sequências finais, depois de todas as experiências de contato com o Outro, será quebrada a pedradas por Luchi em uma tentativa de aliviar a intensidade afetiva acumulada no corpo. Outro enquadramento segue a pedrada, agora é possível que se veja o outro lado sem uma divisão, metáfora do convite a sentir os desconfortos do encontro sem os alívios de uma narrativa explicadora. Opondo, através disso, o que Del Rio (2008, p.210, grifo nosso, tradução nossa<sup>12</sup>) chama de “estado de dormência”: “Invisibilidade, ignorância, esquecimento, *distância*- esses são os nossos mantos protetores contra os afetos do mundo, incluindo os nossos próprios.”

*Los Labios* segue o que parece ser uma tendência dos últimos filmes argentinos: a criação de um dispositivo de encontro com o real. Partem de um roteiro ficcional, mas com aberturas para o mundo no sentido de que trabalham com atores não profissionais nativos da região. Em entrevista em ocasião da exibição no *Thessaloniki Film Festival*<sup>13</sup>, na Grécia, os diretores comentam que convidaram os moradores do local a responderem as perguntas das atrizes, podendo inventar ou contar a própria vida. Essa abertura torna-se perceptível pela *mise-èn-scène* que se forma de maneira a buscar aproximar-se

de determinados gestos que surgem do improviso desse contato, como; uma criança que aparece ao fundo, uma crise de riso ou as mãos que espantam os insistentes mosquitos.

A primeira sequência do filme torna-se pista de qual a relação será estabelecida entre espectador e corpo fílmico. Coca, sentada na rodoviária, rosto inexpressivo, cantarola uma canção sem significados, apenas uma espécie de mantra ou os barulhos próprios de uma mãe que entoa pequenos sons em uma canção de ninar improvisada. Dois minutos se passam no enquadramento em *close* lateral esquerdo sobre o rosto da personagem até que sua canção se sobrepõe a uma sequência que Noé aparece caminhando por um campo gramado, o mesmo no qual as personagens caminharão juntas ao final do filme. Noé segue, a câmera na mão a acompanha, até que para, não interessada em seguir e a personagem continua. Corte. Coca mexendo nas malas sem movimentar a boca, mas o som direto da cantiga continua até o momento em que ela se apresenta a Luchi e Noé, gerando estranhamento por conta do assíncronismo. Nenhum dado racional é apresentado, mas se apresenta um cenário de tensão, uma primeira intensidade afetiva se cria nessa montagem.

Tem-se o primeiro plano de conjunto em que as três aparecem pela primeira vez juntas, sentadas lado a lado. Um outro padrão do filme é que tudo que o espectador sabe sobre essas personagens vem de sua expressão facial, dos seus gestos, do modo com que reagem às situações pelas quais passam. Em nenhum momento verbalizam questões sobre o passado ou desejo de futuro, nem mesmo o que pensam sobre os lugares pelos quais circulam. É importante, por isso, o modo com que a câmera se comporta da primeira sequência de apresentação dessas personagens: Noé parada, sem fazer um movimento corporal, apenas os olhos circulam. Luchi, a que aparenta ser mais nova, está inquieta, tentando se ajustar no banco em meio as malas e Coca, a mais velha, se ajeita na cadeira esticando as costas e respirando cansada, o bocejo inicial na abertura do filme é o que reverbera nos outros momentos da personagem. *Close* nos rostos, revelando as texturas da pele, o mesmo nas mãos, uma iluminação lateral que expõe a porosidade, as rugas, os detalhes expressivos da face.

Quando embarcam no ônibus, o filme inicia uma série de enquadramentos de mãos que será seu gesto obsessivo até o fim. Mãos que arrumam a mala, que seguram um cigarro, que ajeitam o casaco e que seguram o volante do ônibus. No meio do pequeno corredor, o enquadramento em *close* vai de uma mão em busca da outra enquanto as demais pessoas se ajeitam em seus bancos até parar sobre o rosto de Noé. Evita-se a quebra do corte, criando um fluxo que conecta esses corpos e visa aproximar espectador com o aspecto tátil do sensório.

O funcionário da prefeitura, Raul (Raul Lagge), invoca através do primeiro dado racional o imaginário da pobreza com a fala: *“El barrio es un barrio bastante problemático y marginal (...) y hay gente con muchas necesidades.”* (“Esse bairro é um bairro bastante problemático e marginal... e tem gente com muitas necessidades”). A estrada de chão, o ambiente que parece isolado da cidade, suas construções e pavimentação parece corroborar com esse imaginário que suscita um olhar antropológico rompido logo em seguida pelo filme.

As três aparecem sempre explorando os ambientes com os olhares, a câmera as acompanha solta, ora se tornando fixa para enquadrar pequenos objetos que compõem aquela paisagem como uma garrafa vazia que rola pelo chão e um móvel velho. Na primeira exploração, quando chegam ao local onde ficarão hospedadas, observam através do tátil, mexem nas coisas, tocam, gesto enfatizado pela câmera próxima. O toque, em *Los Labios*, é sinônimo de saber, de conhecimento do mundo.

Luchi é uma das personagens que reverbera a vontade do tecido fílmico. A mais nova do grupo, é uma das únicas a sorrir nas primeiras sequências do filme, sem ser correspondida. Ela, assim como uma

criança, parece buscar conhecer o mundo pelo toque. Questão que se expressa em diversos primeiros planos da sua mão ao encontro da mão dos moradores. Desterritorializa o toque da medicina que visa investigar o corpo do outro com uma função de análise. Luchi, diferente das outras duas personagens, nunca aparece examinando os pacientes, mas sempre acompanhando as consultas e mantendo contato com as crianças do local. É ela quem segura um bebê no colo pelo simples gosto. É como se sua subjetividade se entrelaçasse com o corpo do filme e reverberasse no espectador, isto é, não constitui propriamente a identificação no sentido clássico do termo, mas um encontro, uma comunhão entre esses corpos pelo imaterial que se presentifica no toque.

O olhar-tátil de Luchi também repercute no desconforto que expressa após os contatos. Ao decorrer do filme, a personagem se torna cada vez mais tensa, parada, com olhar fixo quando está no hospital-casa, essa intensificação afetiva que irrompe em lágrimas. Todas as passagens anteriores parecem reverberar no choro que resulta de um retirar dos lugares estabelecidos pelo contato com o outro. Também é interessante a maneira com a qual o filme confirma seu olhar infantil pelo modo com que Coca tenta acalmá-la, próprio de uma mãe que cuida da criança de colo. Coca afaga as costas da garota dizendo: *“Buena...Buena... vós tenes que descansar. Vamos, que te llevo a la cama”* (“Boa...boa.. você tem que descansar. Vamos, que te levo para a cama”). Fala reforçada pela coreografia da cena, na qual Luchi está sentada, de modo que Coca a observa de cima. Noé permanece impassível cortando tomates. Há um corte seco e Luchi aparece dormindo no colo de Coca.

De acordo com Ahmed (2004, p.12, tradução nossa<sup>14</sup>), o ser movido pelo corpo do outro a partir do tato pode resultar em um fluxo de sensações e afetos reconhecidos como dor, e é por essa experiência que se tem um reconhecimento da dimensão do próprio corpo: *“É através de tais encontros dolorosos entre esse corpo e outros objetos, incluindo outros corpos, que superfícies são sentidas como 'estando lá' em primeiro lugar. Para ser mais precisa, a impressão de uma superfície é um efeito de tais intensificações de sensação.”*

Dois cenas são interessantes para se observar a concentração afetiva desse toque e a dinâmica entre a criação e suspensão de uma superfície ou divisão entre os corpos. Luchi aparece carregando um idoso que está fraco em direção ao carro da prefeitura. A câmera os segue de modo tão próximo que as outras personagens aparecem apenas como fragmentos. Coloca-o no banco da frente e se senta atrás, a câmera faz um *travelling* para frente, se aproximando de modo que o rosto de Luchi parece conectado ao do idoso enquanto acaricia seu rosto em um gesto de cuidado. Algumas cenas depois, Luchi aparece no hospital, visitando-o na UTI sozinha. Câmera em *close* na sua mão encostando lentamente na mão do enfermo, esta se fecha na mesma velocidade e esse enquadramento permanece por mais alguns segundos, até ser rompido por uma elipse.

Esse momento puramente kinético e sensorio, invoca a sensação de tatilidade que forma um nó afetivo através da duração e o efeito de silêncio formado pela diminuição da amplitude da paisagem sonora. Concentração de afetos que convida espectador a se engajar com o movimento, próximo a definição de “desordenamento dos sentidos”, desse puro deslocar que parece dilatar o tempo, em Del Rio (2008, p.174, tradução nossa<sup>15</sup>), descrita como:

(...) pode-se argumentar que um modelo alternativo de situações sensorio-motoras existe, um que, seguindo uma lógica afetiva-performativa, engaja qualitativamente, oposto aos aspectos quantitativos do movimento. Nesse modelo, a imagem separa a consciência do espectador de links causais e, em vez disso, se oferece como intensidade puramente sensorial e kinética.

Em passagens como esta, não existe mais diferença ou separação hierárquica, se tornam um só corpo que pulsa em direção ao espectador. A matéria desses dois corpos pelo tecido fílmico se torna

uma coisa só, criando conexão e produzindo pensamento não pensado pelo saber corporal que emerge do toque, próximo ao que Martin (2016) chama de epistemologia extra-visual, ressoando no físico e rompendo com a ordem cartesiana entre mente-corpo. Desloca lugares e, por isso, produz dissenso na ordem estabelecida entre esses dois corpos, expressa a ligação descrita por Ahmed (2004, p.11, tradução nossa<sup>16</sup>) como o ser movido pelo outro: “Então o que nos une, o que nos conecta com este ou aquele lugar, ou com este ou aquele outro, de forma que não podemos permanecer removidos deste outro, é também o que nos move, o que nos afeta de tal modo que não estamos mais no mesmo lugar.”

Segundo Del Rio (2008), baseada em Deleuze, os finais dos filmes tendem, em muitos casos, a reestabelecer uma ordem no plano molar, a recolocar tudo novamente em “seu devido lugar”. *Los Labios* realiza um movimento completamente oposto a esse pois, na cena final, as três caminham pelo mesmo campo apresentado na primeira sequência e vão em direção a crianças que brincam no bairro da beira de um rio. Aos poucos, entram no meio da brincadeira e também começam a jogar barro, a escorregar, a transitar e a câmera dessa vez não para enquanto Noé segue, mas entra junto e desliza em meio aqueles corpos que, cobertos de lama, tornam-se quase impossíveis de se diferenciar. Se ainda havia algum resquício de divisão entre Eu e Outro, ele é implodido no último momento, que também expressa a reverberação final de todos os toques em uma não-hierarquia.

## Conclusão

Através da análise de *Los Labios* foi possível a observação do modo com que uma política dos afetos relacionada aos sujeitos de classe se expressa em um cenário contemporâneo. Nesse sentido, o filme aponta para uma renovação da percepção e criação de novos pensamentos/sentimentos que não estão em um nível do texto e do significado, e sim em configurações de experiência. O conceito de afeto, portanto, se apresenta como aparato eficaz para o entendimento de um outro tipo de ontologia política e expressão de abertura para outros processos de subjetivação colocados pela materialidade fílmica em seu aspecto sensório.

## Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Film*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.
- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance*. Powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- DIPAOLA, Esteban. Las formas políticas del cine argentino: montajes, disrupciones y estéticas de una tradición. *Aisthesis*, Santiago, v. 1, n. 48, p.128-140, set. 2010.
- ELSAESSER, Thomas. HAGENER, Malte. *Film Theory: an introduction through the senses*. New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction [s]: Early Film, Its Spectator and the Avant- Garde. IN: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema Of attractions reloaded*, 2006. p. 381-388.
- LEPECKI, Andre. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha R. Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 12, p.41 60, 28 dez. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/21758034.2011v13n1-2p41>.
- LEPECKI, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do classico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- PODALSKY, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.



RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2014

## Notas

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPCine/UFF) na linha Narrativas e Estéticas e membro do Nex – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. Email: [marianadmiranda@hotmail.com](mailto:marianadmiranda@hotmail.com)
2. The effects of these policies were soon visible in the material transformation of cities like Buenos Aires and Mexico City where foreign companies built new deluxe hotels and occupied the floors of luxurious skyscrapers designed by world-renowned architects.”
3. The difficulty of understanding the new 'invertebrate' aspects of contemporary capitalism (e.g., the workings of finance capital), the disbelief in the ability of the state to act as an effective mediator, and the seeming exceptionalism of the contemporary moment (whose “challenges... cannot be addressed with the comforts of history”) have generated widespread anxiety and, at the same time, a desire for new configurations of community
4. “(...) began to be more defined by contemporary global processes than by national ones.”
5. “My starting point is the basic Spinozian definition of affect, which is an 'ability to affect or to be affected.’”
6. Affects are thus the powers of the body.
7. In as much as this political intervention aims to modify signifying systems, and modes of perception and thought, it figures as a micropolitics of desire, rather than a macropolitics. That is, it is hardly a question of performance restoring agency to an individual character or a particular social group; instead, it is a question of the film's mobilization of performance as the catalyst for the dissolution of (narrative, ideological, and generic) meaning in a more abstract, less personalized way.”
8. Rancière trabalha com a divisão de períodos da história da arte que denomina “regime ético” (relacionado a moralização dos mitos, arte avaliada como sua capacidade de representar), “regime representativo” (ligado a mimésis aristotélica em que os gêneros artísticos são hierarquizados de acordo com a nobreza de seus temas) e, por fim, o “regime estético”, que reordena profundamente posições. Delinear de forma ampla esses modelos ultrapassaria os limites deste trabalho, por isso, toma-se como foco o regime estético pois é nele que Rancière (2014) argumenta ser possível pensar uma associação entre estética e política. .
9. Diferente de Massumi, que associa afeto a uma dimensão não estruturada das sensações e emoção enquanto algo culturalmente codificado e, portanto, cognitivo, Ahmed pensa os dois como impossíveis de serem separados, sendo uma distinção apenas analítica já que no encontro com os objetos, esses dois aspectos vêm juntos. Aqui procuramos pensar na proposta de Del Río (2008, p.10) que determina uma “interconexão fluida” entre afeto e emoção.
10. “(...) seems poised to leave behind its function as a “medium” (for the representation of reality) in order to become a 'life form' (and thus a reality in its own right).”
11. <http://www.conlosojosabiertos.com/los-labios/> “¿Cómo filmar la otredad? ¿Cómo filmarla cuando, además, es equivalente a los desposeídos? La compasión es tan asimétrica como la desconfianza y el desprecio”
12. “Invisibility, ignorance, forgetfulness, distance – these are our protective mantles against the world's affects, including our own.”
13. Entrevista disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rU2\\_vzZm9\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=rU2_vzZm9_8). Nela, os diretores ainda



comentam que a inspiração para se pensar um dispositivo sensório para o filme veio do livro “Paixão segundo G.H.”, de Clarice Lispector, no qual há um trecho sobre o mergulhar no mundo que destacam: “Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim, ainda com nojo, a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim - pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria.” LISPECTOR, 1925-1977 Clarice. A paixão segundo GH. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 179 p.

14. “It is through such painful encounters between this body and other objects, including other bodies, that surfaces are felt as 'being there' in the first place. To be more precise the impression of a surface is an effect of such intensifications of feeling”.

15. “(...) one might argue that an alternative model of sensory-motor situations does exist, one which, following an affective-performative logic, engages qualitative, as opposed to quantitative, aspects of movement. In this model, the image severs the viewer's consciousness from motivating links and instead offers itself as pure sensorial and kinetic intensity.”

16. “So what attaches us, what connects us to this or that place, or to this or that other, such that we cannot stay removed from this other, is also what moves us, or what affects us such that we are no longer in the same place.”

# A antropologia de nós: expressões do cinema de Arthur Omar

Natalia Belasalma<sup>1</sup>

**Resumo** Este texto se dedica a analisar dois filmes de Arthur Omar: *Congo* (1972) e *Triste Trópico* (1974). Investigaremos as contruções formais e temáticas que ambos mobilizam para tratar da relação entre sujeito e objeto do filme documentário. Mais do que isso, estudaremos como o gesto experimental dá conta de problematizar a argumentação que parte do cineasta/intelectual na lida com o outro de classe.

**Abstract** This article analyzes two films by Arthur Omar: *Congo* (1972) and *Triste Trópico* (1974). It investigates the formal and thematic constructions employed in both pictures to deal with the relationship between subject and object in a documentary work. Beyond that, it studies how the experimental gesture puts into question the argumentation driven by the filmmaker/intelectual in its treat with the other in a class relation.

## Introdução

Ao olharmos para o conjunto de filmes do cinema moderno brasileiro, verificamos que, longe de uma produção homogênea, suas expressões se ramificam numa grande diversidade de estilos. Para além da usual dicotomia estabelecida entre cinemas Novo e Marginal, os anos de 1960 e 1970 abrigaram uma pluralidade de cineastas que se dedicaram a repensar as formas de nossa cinematografia mediados pelo olhar crítico às estruturas da sociedade brasileira. E se nos determos apenas sob a produção realizada na década de 70, notaremos que a gama de abordagens compreendida naqueles anos parece, ainda hoje, a mais variada já produzida no país. Suas expressões vão desde adaptações literárias com roupagem dramática até a plasticidade do superoito, passando pelos filmes eróticos, pelo terror, pelo terror-erótico, pelas comédias de apelo popular, pelo experimental iluminado pela Estética da Fome, pelas obras de tom brechtiano, e etc. etc. Para além dessa pluralidade da produção ficcional, é nesses anos que se verifica um significativo aumento do número de filmes documentais; e, não fortuitamente, é também neste período que irrompe uma importante inflexão na linguagem do documentário. Se nos filmes de 1960 havia uma clara demarcação de quem eram sujeito e objeto do discurso, o desenrolar de inúmeros processos estéticos e políticos da década seguinte impulsionaram a flexibilização dessa hierarquia e a ruptura com a pretensa objetividade e narratividade implicada no estilo do cinema direto. A esse respeito, Jean-Claude Bernardet faz uma precisa avaliação de tal mudança ao identificar duas questões que aparecem na maior parte desses filmes. Uma delas seria a consciência da multiplicidade da realidade, na medida em que esta

tende a não ser mais achatada por uma compreensão unívoca. (...) A multiplicidade de seus aspectos não são excludentes, nem um mais verdadeiro que o outro: os vários níveis articulam-se entre si e todos pertencem a vivências tão importantes e significativas umas quanto as outras. (BERNARDET, 1979, p.24-25)

A outra questão diz respeito ao lugar do documentarista. Nesses filmes, a “voz do dono” (para usar a expressão cunhada por Sérgio Santeiro<sup>2</sup>) não seria mais predominante ou responsável por impor sua sabedoria. Opera-se, nesse sentido, uma troca: ao invés do olhar sociológico, explorava-se o antropológico – e uma antropologia de si, não do outro, não do objeto do documentário.

O cineasta coloca-se como um sujeito, e não como o sujeito onisciente e onipotente; ele se

recusa a constituir o outro como objeto e trabalha sobre a distância entre ele e o outro; institui o outro como sujeito, dialoga com o outro como sujeito. (BERNARDET, 1979, p.25)

Observando, portanto, que esses dois pontos são intensamente explorados em grande parte da obra de um cineasta, nos debruçaremos sob dois filmes de seus filmes. Por mais que afastado dos círculos de produção efetivamente formados naqueles anos de 1960 e 1970 (sejam eles produtoras, como Difilm, Mapa Filmes, Belair, ou grupos, como o da Caravana Farkas ou a Boca do Lixo), tal realizador não deixou de ser influenciado pelo mesmo *zeitgeist* que embalava as criações de Glauber, Sganzerla, Tonacci, Saraceni, Candeias e toda aquela geração. Assim como estes, não deixou de lado a conjunção entre investigação da linguagem cinematográfica e reflexão crítica às estruturas sociais do país em que vivia. O texto a seguir, portanto, se detém sobre uma parcela da produção de Arthur Omar com a intenção de investigar quais as relações travadas entre sujeito e objeto do documentário. De modo mais específico, analisaremos quais as expressões dadas à problematização da figura do cineasta/intelectual, como ela se manifesta na tessitura dos filmes, e quais as mediações construídas entre tal figura e suas relações com os processos históricos. Dito isso, começemos sedimentando o terreno a partir de uma breve apresentação das características gerais da produção de Omar.

### Aspectos gerais da obra de Arthur Omar

A obra de Omar é vasta e se estende do início dos anos 1970 aos dias de hoje; vai da imagem estática em película fotossensível ao movimento na vídeo-arte digital, passando pelo cinema em 35mm, em 16mm, pelo vídeo analógico e pela fotografia digital. Apesar da relativa circulação de seu trabalho como fotógrafo, a produção de Omar feita para o cinema é, ainda hoje, pouco conhecida e usualmente depositada no bolsão do experimental – noção que, apesar de justa, parece se assentar numa cômoda impossibilidade de interpretação ou integração a um contexto mais específico. Além disso, a maior parte da literatura dedicada à análise de seus filmes ou se atém à inventividade com que trabalha com as bandas sonora e imagética ou ao caráter antropológico que balizaria sua teoria fotográfica. Apesar de percepções absolutamente pertinentes e justas, as operações mobilizadas por seu cinema extrapolam tais definições e devem também ser identificadas como significativas desse período de modernização do cinema brasileiro.

Diferente dos artistas referidos anteriormente (Glauber, Saraceni, Sganzerla, Tonacci), Omar inicia sua trajetória no mundo do cinema partindo declaradamente de um pressuposto documental. Apesar de sempre muito distantes daquilo que conhecemos como documentário clássico, seus filmes não deixam de investigar temas e objetos dos mais diversos por meio de elementos próprios à abordagem – cartelas, imagens de arquivo, narração, etc. Ao longo dessa filmografia, é possível identificar oscilações: encontramos filmes que, através do tom mais narrativo, tratam de assuntos específicos; filmes que partem para uma relação mais ensaística com suas questões; e outros, que orbitam uma zona intermediária. É preciso salientar, no entanto, que neste primeiro grupo, o de filmes que mais se aproximam da abordagem documental, não identificamos a total adesão à ótica objetivante implicada no gênero. Não são filmes que se propõem a construir uma definição cabal do tema ou uma explicação clara e coesa daquilo que está sendo abordado. A particularidade dos filmes de Omar reside justamente no gesto absolutamente experimental (e fortemente subjetivo) que conduz sua expressão. Seria errôneo também traçar uma perspectiva evolutiva em seu trabalho, enxergar um progressivo abandono do lastro documental no decorrer dos anos. Inclusive, um de seus filmes mais livres de tal traço argumentativo (e talvez mais próximo da ideia de um “cinema de poesia”) data de 1977 (*Tesouro da Juventude*), apenas seis anos

depois de sua primeira investida no cinema. Nesse sentido, o estudo da obra de Omar (assim como o de qualquer artista) deve estar atento às suas questões fundamentais, detectando aquelas que perpassam seu trabalho e lhe atribuem coesão, mas sem recorrer a conceitos prontos. São filmes extremamente *sui generis*, muito particulares mesmo dentro desse fecundo contexto artístico, e que não se encaixam em nenhuma fórmula.

Outro ponto a ser ressaltado quanto a seu cinema diz respeito à criação de significado através de uma forma experimental. Muitas expressões do experimentalismo cinematográfico recusam qualquer construção semântica e depositam seus esforços nas possibilidades puramente formais da imagem e do som. Indo numa contramão, boa parte da produção de Omar – e notadamente os dois filmes aqui analisados – conjugam duas forças que não são opostas: verve experimental e lastro histórico. Mesmo em *Vocês* (1979), curta que mais dialoga com o cinema estrutural norte-americano (e especificamente com os chamados *flicker films*), Omar não abre mão da representação figurativa e conecta o procedimento formal da flicagem ao tema das guerrilhas. E tal como esse, *Congo*, filme de 1972, coordena reflexão sobre a apreensão espetatorial (força motriz do gênero experimental) a uma série de debates muito próprios à época de sua realização. Começamos, portanto, a análise de *Congo*.

### **Congo e a crise da enunciação**

Este curta-metragem de 1972 ficou marcado como a primeira produção de Omar para o cinema. Existe, no entanto, um filme anterior, *Sumidades Carnavalescas* (1971), que ainda hoje é desconhecido pelo público. A posterior visibilidade de *Congo* deveu-se principalmente a sua associação ao texto que Omar publica em 1978, uma espécie de manifesto onde o autor elabora uma nova abordagem que denomina de *antidocumentário* – *Congo* aparece ali como um exemplo do que seria esse método. O texto de título “O antidocumentário, provisoriamente” foi publicado originalmente na Revista de Cultura Vozes<sup>3</sup> e propõe essa nova abordagem partindo da crítica àquela produção onde anos mais tarde Jean-Claude Bernardet identificaria um “modelo sociológico”. Definindo de maneira sumária, Omar condena a postura hierárquica assumida pelo cineasta na relação com seu tema. Sob seu ponto de vista (e também do de Bernardet), os autores do nosso cinema direto estariam impondo seu saber acima do que o assunto tem a dizer. Essa hierarquia seria construída a partir do uso feito da narração em *over* (a chamada “voz do saber”), na medida em que ela seria a responsável pela organização e elaboração do discurso das personagens. A narração teria o papel de delegada da imagem e de recurso responsável pela sistematização das falas dos entrevistados – operaria como a voz do especialista, o discurso da ciência que explica ao espectador o que se vê na tela. Na outra ponta da escala hierárquica, as personagens cumpririam o papel da “voz da experiência. Falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado nesse sentido.” (BERNARDET, 1985, p.12). Em seu texto, Arthur Omar antecipa essa crítica que Bernardet teceria anos mais tarde e defende que o realizador deve estabelecer uma relação de aprendizado com seu objeto, se afastando, portanto, de definições prontas e pré-conceituadas.

A pretensão da ciência bombardeia os mínimos detalhes do documentário, geralmente uma ciência perpassada de empirismo. Os temas estão ali, para serem colhidos. Não há um método de reflexão sobre o nível de realidade em que o documentário vai se situar. E o processo de construção do filme também é semelhante, indo do particular ao geral, em linha reta e elementar. Como? Finalmente cenas concretas de uma situação, isto é, fotografada em sons e imagens, compõem-se um quadro generalizador que extrapola aquela situação para o seu conceito. Assim, por exemplo, temos os *flashes* e entrevistas de uma dança popular acontecendo num certo momento (momento da história dessa dança);

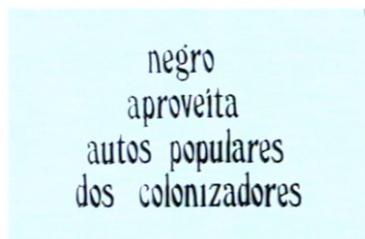
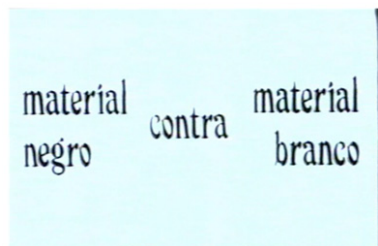


em seguida, a narração generalizada com dados sociológicos, econômicos etc. (...) Faltava o método que transforme essa relação do filme com seu objeto numa relação de fecundação. (OMAR, 1997, p.183-184)

Para Omar, tal “fecundação” entre filme e seu objeto só seria possível se o realizador travasse uma relação de aprendizado com aquilo que documenta. E é esse aprendizado que deveria estar manifesto no filme – as lições aprendidas pelo cineasta. Assim, o antidocumentário seria uma abordagem que incorporaria em sua forma traços característicos do assunto abordado.

Apesar de sua crítica ser direcionada a todo espectro da produção documental, Omar circunscreve anonimamente os filmes que tratavam de manifestações culturais à beira do desaparecimento (poderíamos pensar nas produções da Caravana Farkas, por exemplo). Esses filmes se imbuíam de uma espécie de missão de resgate, de registro das expressões populares já antigas (a maioria delas próprias a regiões rurais) e que eram cada vez menos praticadas – os filmes tentavam, de certa forma, eternizá-las. Sobre esse assunto é preciso pontuar que os documentários de Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e de tantos realizadores desse chamado “modelo sociológico” não partem de olhares totalmente paternalizadores ou ingênuos. São filmes que revelam as contradições e precariedades do capitalismo periférico ao trabalharem com a própria evidência dos representados (trabalhadores rurais, operários fabris e indivíduos das classes mais pobres). Nesse sentido, o que está sendo colocado em jogo nas críticas de Omar e Bernardet é o modo ambíguo como esses cineastas se posicionam diante de uma vivência que lhes é alheia; ou seja, como o discurso de defesa da democratização cultural pode ser questionado quando tem por base uma estrutura fílmica que reitera posicionamentos hegemônicos. No entanto, Omar não deixa de também recorrer àquilo que criticou, ou seja, à fala do especialista, a essa “voz do saber”. O que acontece é que o uso que *Congo* faz desse discurso legitimador está muito distante daquele que é empregado nos documentários do cinema direto brasileiro.

A particularidade de *Congo* dentro da filmografia de Omar é que o filme é construído basicamente com cartelas, intertítulos que ora contêm apenas termos e palavras, ora textos descritivos. Ao longo do filme, vemos também outras imagens (*stills* de motivos diversos e planos de imagens em movimento), mas quem domina sua banda imagética são tais escritos. O que não se observa, no entanto, são filmagens de encenação dos autos dos congos. Por outro lado, a banda sonora é mais heterogênea: ouvimos notas executadas por instrumentos de percussão, trechos de canções (eruditas e populares), de peças sinfônicas, excertos instrumentais completamente atonais, narrações na voz de uma criança. E aqui, bem como em todos os filmes de Omar, o som raramente funciona como ilustração ou apoio para a imagem. Há alguns trechos mais elucidativos, como cartelas descrevendo peripécias contidas no auto, ou momentos em que a narração relata algumas de suas passagens dramáticas. No entanto, o curta ocupa-se apenas de fornecer elementos, dar as peças de um quebra-cabeça que deve ser montado pelo espectador. Olhando, portanto, para todas as cartelas que não exibem textos descritivos, identificamos um padrão. Seja nas que contêm apenas palavras, seja nas de frases sucintas, estas cartelas sempre expõem uma lógica polar na coordenação de seus termos. Estes são isolados e confrontados por preposições e símbolos que variam entre a oposição e a adição.



Congo (Arthur Omar, 1972)

Ao olhar para o modo como esses termos são organizados, identifica-se o procedimento argumentativo do filme. *Congo* não constrói um discurso claro do que são os autos dos congos e só vai nos oferecer os fatores implicados na formação do assunto que escolhe abordar. Esses fatores sempre remetem a dois referenciais (as culturas Africana e Europeia), que aparecem através citações explícitas ou construções simbólicas. E o que se depreende dessa operação é a escolha do filme por representar seu objeto a partir do modo como este foi constituído historicamente. Pensando que os autos dos congos são produtos de aculturações diversas, nota-se que o filme isola as duas forças mais atuantes nesse processo e as coloca em relação de embate, transpondo à gramática cinematográfica uma característica fundamental de seu tema. No entanto, apesar deste ser o procedimento predominante na obra, o filme também lança mão da “voz do saber”.

Logo no início de *Congo*, Omar insere uma cartela indicando alguns nomes: Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmara Cascudo – são as vozes dos especialistas que o cineasta anuncia tomar de empréstimo. E essas referências aparecem de duas maneiras distintas: nas cartelas, onde lemos termos idênticos aos dos escritos dos pesquisadores, e também na voz da narradora. Claro exemplo desse procedimento é a fala da narração aos 5’ do filme. A voz declama quase na íntegra o trecho de um dos livros de Arthur Ramos. Eis aqui o excerto do livro seguido da transcrição da narração do filme:

O desenvolvimento do brinquedo é o seguinte: a Rainha envia os seus embaixadores à corte do Rei congo. Há várias peripécias no meio das quais surge o Mameto que pede satisfações ao embaixador. Declara-se a luta. Morre o Mameto (em algumas versões é morto por uma entidade ameríndia: o Caboclo, de olho trágico e brandindo um terrível tacape). Mas o Quimboto tem o poder de ressuscitar o Mameto, fazendo-o com evocações, passes mágicos e cânticos que são respondidos pelo coro. O Mameto ressuscita em meio a uma grande alegria, e o auto termina com danças e cânticos que festejam o acontecimento. (RAMOS, 2007, p. 32).

O desenvolvimento do brinquedo é o seguinte: a Rainha **Ginga** envia os seus embaixadores à corte do Rei congo. Há várias peripécias, **das quais** surge o Mameto, que pede satisfações ao embaixador. Declara-se a luta. Morre o Mameto. Em algumas versões, **Mameto** é morto por uma entidade ameríndia: o Caboclo, de olho trágico e brandindo um terrível tacape. Mas o Quimboto, **feiticeiro misterioso**, tem o poder de ressuscitar o Mameto, fazendo-o com evocações, passes mágicos e cânticos que são respondidos pelo coro. O Mameto ressuscita em meio a uma grande alegria, e o auto termina com danças e cânticos que festejam o acontecimento.<sup>1</sup>

Além desses há outros empréstimos identificados nas cartelas e nos dois outros trechos de narração (um citando novamente Arthur Ramos e outro, Mario de Andrade). Apesar desse uso que faz da voz do especialista, o filme constrói seu raciocínio calcado num esquema paratático que impede que tais textos formem uma interpretação definitiva sobre o assunto. As narrações de fato expõem de maneira direta uma impressão concreta do auto, baseada na observação. No entanto, o modo como são arranjadas com as imagens e o tom sob o qual são declamadas inviabilizam a formação de um sentido uno sobre as

congadas. Tornam-se textos de apreensão quase impossível quando a dificuldade de leitura da narradora se une ao ritmo acelerado da exibição das cartelas. Não se assimila nem as informações relatadas pela voz, nem aquelas figuradas nas imagens. Em uma obra que se engendra a partir dessas unidades e da fragmentação de seu objeto, a maneira como tal saber é difundido pela voz o impede de servir de apoio à compreensão do espectador. Claro exemplo disso é a cartela do final do filme, onde lemos “Fizeram os negros teatro no Brasil?”<sup>2</sup>. O que segue é um plano de dois cachorros copulando, imagem que encerra o curta. A retórica que falsamente propõe construir com a frase final (e que poderia finalmente responder de maneira direta às dúvidas plantadas ao longo da obra) é logo ironizada pela resposta à pergunta. A relativa arbitrariedade da imagem dos cachorros revela a impossibilidade do cineasta responder à questão e expõe sua recusa a elaborar objetivamente as conclusões sobre um assunto que lhe é distante e que acessa de maneira mediada. Sendo assim, depreende-se que essa inteligência emprestada do discurso sociológico, essa “voz do saber”, não funciona enquanto fator de legitimação da argumentação construída por *Congo*. Se no documentário narrativo esse discurso do especialista seria a base teórica e o respaldo da visão erigida pelo cineasta sobre o assunto que aborda, sua inoperância no filme de Omar deflagra também a falência da figura do cineasta enquanto sujeito capaz de construir uma definição cabal sobre o tema explorado. Não só esse discurso, mas toda a forma do filme, seu regime binário de apenas expor os traços dos congos, deflagra essa incapacidade sintética do realizador. Além disso, há o fato citado anteriormente, de que em nenhum minuto de filme temos acesso às evidências do assunto. Não vemos um passo de dança, uma encenação de luta e não ouvimos sequer uma canção que o pertença. O que fica claro nessa opção de Arthur Omar por representar seu objeto através de letreiros e excertos literários é a consciência de que sua relação com o assunto não é direta, mas mediada pelo conhecimento livresco. Eis incorporada na forma do filme, portanto, a relação que o documentarista estabeleceu com seu objeto. A distância que separa seu universo (urbano e branco) daquele ao qual pertencem as congadas (rural e negro) aparece em *Congo* através de sua estrutura lacunar, do tom sincopado de sua exposição. Assim, somos informados de que o filme não pode ser um instrumento de conhecimento objetivo sobre aquela manifestação.

A nossa relação com a congada é mediada pelo nosso conhecimento livresco: no filme, sobrar apenas esta mediação, a nossa produção cultural não é a congada, é esta a mediação. *Congo* é um filme sobre esta mediação, é este o seu tema, e não a congada. (BERNARDET, 1985, p. 95)

É nesse sentido que em *Cineastas e imagens do povo* Bernardet fala em “nós alfabetizados, universitários, urbanos, brancos” (BERNARDET, 1985, p. 95): ele identifica o processo de elaboração do artista, manifesto nessa “forma difícil”, com a recepção truncada que o público faz da obra. Nesse contexto de produção do filme, de aprofundamento do abismo social que marca os anos de chumbo, não há mais a antiga perspectiva de democratização do debate cultural: a classe intelectual e artística volta a estar distante das camadas pobres. Agora o cineasta sabe estar perante uma plateia de vivência parecida com a sua, a de filhos de uma classe mais abastada do que a daqueles agentes responsáveis pela elaboração das congadas.

Sobre o assunto, é preciso lembrar que o recurso à imagem do intelectual que entra em contato com uma cultura que lhe é alheia surge enquanto figuração do debate entre “arcaico” e “moderno” e atravessa todo o projeto de modernização da arte brasileira. Na literatura, o exemplo emblemático de *Quarup*, de Antonio Callado (narrativa que delinea uma trajetória indo da visão católica colonizadora até o engajamento na luta armada), reflete o otimismo de um tempo quando a intelectualidade se

engajava em um projeto de democratização cultural, de integração efetiva entre proletariado e classe artística. Para além do Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, cuja linha de pensamento se aproxima da positivação da luta que aparece na obra de Callado, movimentos como o CPC ou as peças do Teatro de Arena apostavam numa teleologia revolucionária via união dos setores rurais e urbanos. A partir da correspondência entre os protagonistas das lutas populares (Zumbi e Tiradentes) e a esquerda que resistia às opressões do regime, o Arena buscou mostrar a afinidade de seus ideais com as lutas populares. Mesmo depois do golpe de 1964, o clima geral das peças demonstrava certa esperança quanto à participação ativa do intelectual/artista na luta revolucionária. Em 1968 a situação muda, mas mesmo antes do acirramento da repressão que vem com o AI-5 o cinema já expunha a crise da atuação do intelectual. Motivos que vão além do cerceamento da liberdade de expressão (como a ausência de políticas para a distribuição dos filmes, o que enfraqueceria a hegemonia hollywoodiana na formação de um gosto das massas; ou a consciência de que a linguagem do cinema novo não atraía o interesse dos mais distantes de uma formação intelectual sólida), trazem aos filmes um diagnóstico pessimista quanto à atuação do intelectual na luta por avanços socioeconômicos reais. Tal pessimismo aparece na fatura das obras enquanto falência da capacidade do cineasta se aproximar e falar com e do “povo”, postura que nos anos 1970 se radicaliza tanto nos filmes do chamado Cinema Marginal quanto na produção de parte dos cineastas afinados ao projeto cinemanovista. O que ficou conhecido como “crise das totalizações históricas” foi expresso nas mais diversas perspectivas autorais, que agora não tinham a revolução como horizonte próximo e nem apresentavam como preocupação central a comunicação com o grande público. Nesse sentido, Arthur Omar leva para o campo do documentário essa impossibilidade de totalização por meio de uma enunciação que deflagra os limites de sua própria capacidade de síntese. E se em *Congo* essa fratura aparece prioritariamente na construção do discurso, *Triste Trópico* (1974) adiciona ao nível da narração a figura de uma personagem que mimetiza inúmeras questões dessa relação entre o “eu” e o “outro”.

### ***Triste Trópico: um desrecalque histórico***

*Triste Trópico* (1974) é o único longa-metragem de Arthur Omar. Com duração de 80 minutos, o filme conta a história do Dr. Arthur Alves Nogueira, um médico brasileiro de trajetória deveras peculiar. Sua história começa a ser narrada a partir do momento em que volta ao Brasil depois de concluir a formação em medicina na Sorbonne. Logo que chega, abdica da atuação em São Paulo para se instalar numa cidade chamada Rosário d'Oeste, onde ganha largo prestígio por ser um dos únicos médicos da região. Em dado momento, fenômenos sobrenaturais acometem o Dr. Arthur e mudam de maneira significativa sua personalidade (é nesse momento que cai por terra qualquer crença na veracidade da história narrada). O médico então embrenha-se na mata junto a comunidades indígenas, vira um líder messiânico e conduz seguidores à Terra de Santa Cruz. Quando seu comportamento e a mobilização do bando são vistos como ameaça à ideologia dominante (do Estado e da Igreja), passa a ser perseguido numa batalha que culmina em sua morte e no massacre dos peregrinos.

De imediato, chama atenção o fato de ser um filme muito mais próximo do documentário narrativo do que *Congo* – ouvimos ao longo dos 80 minutos uma voz em *over* relatar cronologicamente a vida da personagem enquanto imagens diversas desfilam pela tela. Esse traço narrativo, porém, não se prende à linearidade. A voz tece comentários, divaga, digressiona e se ramifica em muitas informações a cada nova passagem da vida do Dr. Arthur. Se por um lado essa narração não deixa dúvidas quanto ao percurso objetivamente percorrido pela personagem, por outro é quase impossível o espectador não se desorientar pela enxurrada de informações que o filme entrega: são descrições dos lugares por onde o



médico passa, aspectos sociológicos dessas regiões, relatos de pacientes, comentários de suas atividades, dados estatísticos diversos, etc. etc.. E essa desorientação é ainda reforçada pela heterogeneidade da banda imagética. São exibidas imagens muito diversas, como registros caseiros dos anos 20 ou 30; filmagens do carnaval carioca contemporâneas ao filme; reproduções de gravuras medievais, de imagens dos antigos almanaques, de figuras de livros de anatomia; fotos de esculturas expostas em museus, de corpos desconhecidos, de autorretratos do próprio Arthur Omar, de pessoas nas ruas, de árvores e localidades não identificadas; cartelas contendo intertítulos ou descrições; e, enfim, tantas outras. A não ser pelos registros familiares, que são declarados pela narração como parte do acervo pessoal do médico, nenhum outro ilustra diretamente a vida do Dr. Arthur. E nota-se que há um tom clínico conduzindo o estilo do filme. O modo como narração relata os tantos dados já citados se aproxima do estilo descritivo e de enumeração próprios à linguagem médica, à sua entonação impassível (há, inclusive, um momento em que ouvimos o diretor orientar Othon Bastos, o narrador do filme, para que faça uma leitura clínica e isenta de juízo). Combinadas a essa entonação, as imagens do filme parecem desfilar aleatoriamente e sem nenhuma função ilustrativa ao som que as acompanha: são espécies de atestados, raios-x de um quadro clínico geral que o narrador mostra como se a um grupo de estudos de médicos residentes.

Enquanto médico em Rosário D'Oeste, Dr. Arthur goza de grande prestígio. Sua fama ainda aumenta quando decide criar as “pílulas Dr. Arthur”, um remédio de aplicação plurifuncional: digestivas, calmantes, purgativas, laxativas e antiflogísticas. A voz *over* então narra os relatos de pessoas que, curadas pelo novo remédio, mostram-se impressionadas com seu poder milagroso. Não poupam elogios e agradecimentos ao médico: cartas e mais cartas chegam ao Dr. Arthur, declarações apaixonadas nos jornais e manifestações comovidas demonstram o grande secto de admiradores que vai se formando. E até esse momento do filme, as imagens exibidas mostram o predomínio do tema da “saúde”: as já referidas ilustrações de almanaques, as fotos de *outdoors* e os recortes de revistas trazem sempre corpos belos, rostos felizes e saudáveis.



Triste Trópico (Arthur Omar, 1974)

É pouco após a invenção do remédio que Dr. Arthur transforma-se em líder messiânico. Ao mesmo tempo em que notamos seu crescimento espiritual e a aquisição de saberes ancestrais (principalmente daqueles próprios a nações indígenas pré-colombianas), a protagonista passa a sofrer de inúmeros males. Doenças, escoriações e chagas lhe são direcionadas por uma força maior e extraterrena. Ele e seu bando passam a ser perseguidos e obrigados a lutar contra a repressão do Estado e as agruras vindas do plano espiritual. Acompanhando a inflexão da trajetória da personagem, o teor das imagens também muda, passando da saúde à doença. Vemos cadáveres na mesa de autópsia, foliões do carnaval completamente enfaixados e simulando sangramento, fotografias de pessoas sendo espancadas e inúmeras outras.



Triste Trópico (Arthur Omar, 1974)



Nota-se que a criação das pílulas seria uma tentativa de cura de doenças típicas de regiões quentes e úmidas, mas também de certos traços e comportamentos vistos como pecaminosos – os assim chamados “mal dos trópicos”. Aliada às imagens de um ideal de vida saudável, depreende-se que a iniciativa de remediar os habitantes daquela região parece uma clara menção à lógica positivista que imperava no Brasil no mesmo período em que o filme se passa (décadas de 20 e 30). Políticas institucionais como as de embranquecimento da população e de higienização das regiões mais expostas aos olhos do estrangeiro visavam dar ao país uma cara “mais europeia”, “mais civilizada”. E embalado por essa ideologia racista e eurocêntrica, o Dr. Arthur é uma espécie de bastião da política eugenista. Inclusive, logo no começo do filme o narrador nos informa que o médico recém-formado “chega [ao Brasil] com olhos de europeu”<sup>1</sup> e que “intimamente considerava seu trabalho ali como uma autoflagelação na América tropical”<sup>2</sup>. E depois da mudança de sua personalidade, o Dr. Arthur vai se colocar contra esse olhar europeu, pregando a seu bando que rejeite tudo aquilo que o colonizador trouxe. No entanto, em patente contradição, adota a prática antropofágica. Esta já havia se tornado hábito do médico quando ele ainda morava em Rosário D’Oeste (o narrador relata que, nas festas municipais, o Dr. Arthur tinha de comer carne dos inimigos). E quando nos deparamos com esse assunto hoje, a conexão com o movimento modernista é imediata. No filme, a antropofagia oswaldiana aparece não só tematicamente, mas também em sua forma, nessa montagem que cria colagens de modo a conjugar imagens e sons de origens e significados muito distintos (por vezes avessos), ecoando o estilo da poesia Pau Brasil. Há também uma citação direta quando a capa feita por Tarsila do Amaral para a primeira edição do livro *Poesias Pau Brasil*, de Oswald Andrade, aparece na tela. Mas se a herança modernista é evidente na tessitura de *Triste Trópico*, o clima geral do filme não se aproxima do otimismo oswaldiano quanto ao procedimento antropofágico.

Atualizada àquele contexto dos “anos de chumbo”, de dissolução de qualquer télos quanto à experiência social, de consciência aguda da estratificação socioeconômica brasileira e de desconfiança no modelo de modernização que vinha sendo implantado no país, a conciliação dos mundos arcaico e moderno não parece mais possível. O teor violento das imagens e do relato que segue a criação das pílulas reforça a impossibilidade de harmonia entre o médico citadino com os costumes e conhecimentos arcaicos. As violências e males sofridos pelo médico são uma espécie de vingança por sua atitude higienista de cura daquela população. E operando uma espécie de flexão, o filme traz como elemento estrangeiro a cultura branca brasileira, herdeira do colonizador. A adoção da antropofagia como hábito, ou seja, o fato do Dr. Arthur incorporar um costume que já não faz parte de sua cultura e que é responsável pela assimilação das virtudes de seus diferentes, torna exponencial o impacto que nasce desse encontro de mundos distintos. As consequências dessa relação levam o protagonista a uma jornada de expansão de suas capacidades espirituais e à abertura de novos horizontes intelectuais e culturais, é certo. Mas o fato é que o corpo da protagonista não é capaz de assimilar hábitos e conhecimentos que não são seus. Esses novos princípios se voltam contra o Dr. Arthur: sua ruína parece ser uma resposta de toda a tradição indígena e afro-brasileira que foi violentamente recalcada. Essas tradições não lhe pertencem e não podem ser assimiladas sem perdas e danos. Os sofrimentos do Dr. Arthur, sua transformação e esse caráter pestilento do filme ligam-se, na verdade, à presença desse corpo estranho que é o homem branco no mundo arcaico. A trajetória do médico, com suas doenças, males e tragédias é, portanto, a mimetização da impossibilidade de conciliar a realidade do protagonista (mundo urbano) com o universo em que penetra (mundo arcaico). Nesse sentido, o filme se coloca como o diagnóstico de um enfermo, um mapeamento de causas e referenciais históricos implicados em seu estado físico e mental, um inventário que une a diversidade de suas imagens sob o guarda-chuva da repressão e da violência. E Omar atualiza o universo do filme para aquele ano de 1974. Ao final de *Triste Trópico*, retoma a fotografia já exibida no começo, que agora aparece em plano geral: uma

senhora em expressão de profundo desespero segurando a bandeira do Brasil. A trajetória de sofrimento percorrida pelo Dr. Arthur reverbera ali nos anos de chumbo como uma rememoração desornada do processo colonizatório, da violência institucional e da repressão do Estado, fatores responsáveis por construir esse Brasil que naquele 1974 reafirmava sua base autoritária. E através dessa enxurrada de informações, imagens e fatos, o filme parece operar um desrecalque dessa violência. Mais do que uma vítima ou mártir, Dr. Arthur parece ser um bode expiatório a pagar pelos crimes de seus antepassados europeus, pela sua mentalidade civilizatória de querer curar o país e pelo risco de se integrar a uma cultura que foi violentamente reprimida pelos seus antepassados. Ele seria, portanto, a união daquele documentarista que busca preservar as manifestações populares – enquanto cidadão em contato com expressões arcaicas e rurais – com o próprio objeto do documentário.

No contexto de revisão da postura do intelectual perante o mundo, *Triste Trópico* traz de maneira menos programática do que anárquica um posicionamento crítico e pessimista a respeito não só da superação das dicotomias socioeconômicas do país como também sobre a tomada de consciência do intelectual urbano a respeito de seus diferentes. Nos dois filmes aqui analisados, ao invés de realizar uma antropologia do outro, Omar opera a antropologia de si. Usa do objeto e dos fenômenos do mundo para tecer críticas também ao seu papel enquanto sujeito e artista. E ainda que já esboçando a perspectiva fenomenológica que marcaria o cinema dos anos 70 e 80, o cineasta finca os pés nas articulações temáticas e formais que o cinema moderno brasileiro construiu para reafirmar o esforço de crítica implicado no gesto de um cineasta que vive e cria a partir de uma sociedade absolutamente contraditória.

## Referências

- AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, 1997
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico?* São Paulo: Anablume: FAPESP, 2008.
- RUFFINELLI, Jorge. ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2011.
- SANTEIRO, Sérgio. “Conceito de dramaturgia natural”. *Filme cultura*. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME, n°30, agosto – 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 – 1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. “O avesso do Brasil”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 19 de janeiro de 1997.
- \_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## Notas

1. Natalia Belasalma, mestrande no PPGMPA/ECA-USP, nataliabelasalma@gmail.com
2. SANTEIRO, Sérgio. “Conceito de dramaturgia natural”. Filme cultura. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, nº30, agosto, 1978, p. 80 – 85.
3. Petrópolis, Rio de Janeiro, vol. 72, nº. 6, 1978, p.5-18. O texto aqui usado como referência é a republicação da primeira versão e encontra-se na revista Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, Nº8, 1997, p. 179 – 203.
4. Os termos em negrito são os que foram alterados pelo cineasta na transposição ao filme.
5. Esta mesma frase aparece no já citado livro de Arthur Ramos. Uma de suas notas de rodapé menciona o artigo de Samuel Campelo apresentado no I Congresso Afrobrasileiro de Recife em 1934, de título Fizeram os negros teatro no Brasil? Na edição consultada para a elaboração deste texto, a nota encontra-se na página 43..
6. 5’49, Triste Trópico (Arthur Omar, 1974)
7. 7’28, Triste Trópico (Arthur Omar, 1974)

## Críticas de cinema mulheres na primeira metade do século XX: Apontamentos para uma História ou Zenaide, Rachel e Sylvia

*Rafael de Luna Freire<sup>1</sup>*

**Resumo** Esse artigo tem o objetivo de trazer alguns apontamentos para a escrita de uma história das mulheres críticas de cinema no Brasil na primeira metade do século XX. Abordarei três mulheres com os quais me deparei ao longo de pesquisas realizadas nos últimos dez anos em revistas de cinema brasileiras antigas. As três mulheres são Zenaide Andrea, Rachel Crotman e Sylvia Moncorvo, que atuaram em publicações de perfis diferentes: *Cinearte*, *Lanterna Verde* e *A Cena Muda*.

**Abstract** This article aims to present some notes to a yet to be written history of women film critics in Brazil in the first half of the twentieth century. I will address three women with whom I have come across during research conducted in the last ten years in old Brazilian film magazines. The three women are Zenaide Andrea, Rachel Crotman and Sylvia Moncorvo, who have published texts in publications of different profiles: *Cinearte*, *Lanterna Verde* and *A Cena Muda*.

### Introdução

Nos últimos anos, temos presenciado uma ativa e importante militância no audiovisual brasileiro diante da percepção da histórica presença minoritário da mulher em diversos papéis no mercado cinematográfico brasileiro<sup>2</sup>, inclusive na crítica cinematográfica. Esse tipo de reivindicação é plenamente justificável quando se verifica, por exemplo, numa edição recente de um jornal de grande circulação, como *O Globo*, que dos onze críticos regulares, apenas dois são mulheres.<sup>3</sup>

Essa demanda por maior participação e representatividade feminina suscitou ações como a criação do Elviras – coletivo de mulheres críticas de cinema, em 2017. O coletivo foi batizado com esse nome em homenagem a Elvira Gama, jornalista que, sob o pseudônimo de Edsonina, assinou uma coluna no *Jornal do Brasil*, entre 1894 e 1895, intitulada “Kinetoscópio”, apropriando-se do nome do aparelho e de seu inventor, Thomas Edison.

Os textos de Elvira foram trazidos à tona pela tese de doutorado de Danielle Crepaldi Carvalho, de 2014, sobre as crônicas jornalísticas que abordaram as duas primeiras décadas da exibição de imagens em movimento no Rio de Janeiro. Embora os escritos de Elvira versassem sobre diferentes temas, fazendo referência apenas no título ao aparelho para visão individual de filmes, anterior ao cinematógrafo de projeção coletiva dos irmãos Lumière, ela já tem sido apressadamente divulgada em reportagens jornalísticas como “a mulher pioneira a escrever sobre cinema no Brasil” (JOAQUIM, 2017), um erro evidente. A coluna “Kinetoscópio” jamais tratou de filmes, mas de assuntos diversos, somente fazendo uso, como vários outros cronistas de seu tempo – sendo João do Rio, talvez o mais conhecido –, das recentes tecnologias de imagem e som como metáfora para uma nova forma de escrita rápida e dinâmica mais afeita aos tempos modernos.

Mais do que apontar a imprecisão na entronização de Elvira Gama como crítica de cinema anterior ao próprio cinema, essa comunicação tem o objetivo de trazer alguns apontamentos para o início da escrita de uma história das mulheres críticas de cinema no Brasil, que vá além da menção



descontextualizada e simplista do nome de pioneiras distantes apenas como gancho para a discussão do contexto contemporâneo.

Nesse sentido, ressalto a importância desse ativismo feminista na necessária revisão da história do cinema brasileiro. Recentemente, essa história vem sendo reescrita ao se colocar em evidência a participação, geralmente esquecida, menosprezada ou apagada, de mulheres na realização cinematográfica (HOLANDA, TEDESCO, 2017). Entretanto, o olhar sobre a presença das mulheres em outras instâncias que não somente a realização de filmes é necessário para essa nova história do cinema brasileiro não incorrer no mesmo inchaço ideológico sobre a produção, em detrimento da exibição, distribuição e contato com o público, que Jean-Claude Bernardet (1995) apontou em relação à historiografia clássica, e masculina, do cinema brasileiro, consagrada por Alex Vianny (1959) e Paulo Emílio Sales Gomes (GOMES, GONZAGA, 1966).

Poderíamos e deveríamos pesquisar mulheres críticas de cinema que se destacaram dos anos 1960 em diante, como Tati de Moraes, Miriam Alencar ou Suzana Schild, por exemplo.<sup>4</sup> Apesar de muitos cinéfilos (homens em sua maioria) serem nostálgicos da crítica cinematográfica contemporânea ao Cinema Novo, em termos de representatividade de gênero ela não era nada saudosa. A título de comparação com o exemplo contemporâneo de *O Globo*, citado na abertura desse texto, no início de 1966, na retomada do prestigiado “conselho de cinema” do jornal *Correio da Manhã*, de seus nove críticos, absolutamente todos eram homens.<sup>5</sup>

Mas eu preferi me deter em um período menos estudado da história do cinema brasileiro, abarcando, em especial, as décadas de 1930, 1940 e 1950, posterior ao recorte de Danielle Carvalho e anterior à emergência do cinema brasileiro moderno. Trata-se também de um recorte que coincide com uma longa pesquisa que tenho feito com e sobre revistas de cinema brasileiras da primeira metade do século XX, para além das já conhecidas, e digitalizadas, *Cinearte* ou *A Cena Muda* (FREIRE, 2018b).

Portanto, esse texto tem um tom pessoal e reflexivo ao tratar da influência dessa bem-vinda revisão da história do cinema brasileiro sob a perspectiva de gênero nas minhas próprias pesquisas. Instigado pela 6ª edição do COCAAL, em conjunto com o COCAF, e pela produção de minhas colegas no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense<sup>6</sup>, examinei novamente minhas pesquisas e anotações sobre a história da crítica cinematográfica, agora dando destaque à presença feminina. Nesse primeiro esboço, que chamei de apontamentos, três mulheres vieram inicialmente à tona: Sylvia Moncorvo, Rachel Crotman e Zenaide Andrea. São três nomes com os quais me deparei, pela primeira vez, em publicações de perfis diferentes: *A Cena Muda*, *Lanterna Verde* e *Cinearte*. Pela minha experiência, mesmo dentre os pesquisadores de história do cinema brasileiro esses três nomes são quase inteiramente desconhecidos.

Como irei demonstrar, essa investigação sobre cada uma dessas mulheres foi também uma aposta de pesquisa, empreendida sem ter certeza sobre seus resultados.

## Sylvia

Ao escrever sobre as chanchadas (FREIRE, 2011, p.105), eu frequentemente citava uma valiosa entrevista com o ator Procópio Ferreira, publicada na revista *A Cena Muda*, em 7 de outubro de 1941. Entretanto, apenas recentemente eu percebi, ao prestar atenção à assinatura em letra de mão no final do texto, que o autor dessa reportagem era uma mulher: Sylvia Moncorvo.

Para esse artigo, Sylvia foi uma das minhas apostas. Entretanto, em termos de pesquisa, ela mostrou-se, até agora, relativamente frustrante. Escritora e jornalista pernambucana, publicou ensaios e contos em *Fon-Fon* desde os anos 1920, sendo recorrentemente chamada de intelectual.<sup>7</sup> Na década de 1940, tornou-se a principal crítica teatral da revista de cinema *A Cena Muda*, mas pouco escreveu exclusivamente sobre cinema. Assinou nessa revista sessões fixas, mas efêmeras, que tratavam principalmente do noticiário e das relações entre diferentes expressões artísticas, como “Telas, palcos, microfones”, “Artistas de teatro e artistas de cinema” e “Telas e palcos”, entre 1941 e 1942. Mais curiosa é uma sessão que iniciou nesse período com o título “A mulher brasileira e o cinema”, mas que aparentemente não passou do primeiro artigo.

Como uma mulher de letras, seu nome apareceu recorrentemente nas várias enquetes feitas a partir dos anos 1930, pela revista *O Malho*, sobre quem deveria ser a primeira mulher eleita para a Academia Brasileira de Letras. Na apuração final da enquete “Levemos a mulher à Academia Brasileira de Letras”, de 1936, concluída em janeiro de 1937, o nome de Sylvia curiosamente aparece com 54 votos, logo abaixo do nome de Raquel de Queiroz, com o mesmo número de votos.<sup>8</sup> A autora de *O quinze* viria a ser a primeira mulher a ingressar na ABL, mas só dali a quase quarenta anos, em 1977.

Sylvia é uma personagem interessante e ainda misteriosa<sup>9</sup>, mas não necessariamente relevante para uma história da crítica de cinema.

## Rachel

Diferentemente de Sylvia Moncorvo, o nome de Rachel Crotman capturou meu olhar desde a primeira vez que o li. Durante pesquisa na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, topei com seu nome quando folheava uma edição da revista modernista carioca *Lanterna Verde*, publicada entre 1933 e 1944. Em sua pesquisa sobre um suposto modernismo carioca, a historiadora Angela de Castro Gomes (1993) destacou a Sociedade Felipe D’Oliveira – criada em 1933, que lançou seu boletim, *Lanterna Verde*, no ano seguinte – como um importante espaço de sociabilidade intelectual.

Nas páginas de *Lanterna Verde*, em meio a artigos assinados por intelectuais respeitados sobre literatura, música ou teatro, entre eles Alvaro Moreyra, Jorge Amado e Manuel Bandeira, chamou minha atenção a crítica cinematográfica estar a cargo de uma mulher nas edições que eu tinha a minha frente, mas só recentemente busquei mais informações sobre ela. De fato, Rachel atuou profissional e ativamente como crítica de cinema nos anos 1930. Enquanto Sylvia era escritora – e ser poetisa era algo socialmente aceito para uma mulher, mesmo “de família” –, Rachel fez parte da geração de jornalistas profissionais que começaram a trabalhar fora de casa, atuando nas redações da grande imprensa brasileira.

Numa pesquisa inicial, foi interessante descobrir que Rachel Crotman também participou ativamente do movimento feminista dos anos 1930. No jornal paulistano *Diário de Notícias*, ao longo de 1933, Raquel alternava publicações sobre cinema e sobre feminismo, assinando a coluna fixa “No mundo da técnica”, além de uma interessante série de entrevistas intitulada “A hora do cinema”, com nomes como os de Roquette Pinto, Henrique Pongetti ou Francis L. Harley, vice-presidente da Fox no Brasil.

A atuação de Rachel parece ter sido intensa. Em 1934, por exemplo, foi Delegada da Federação Brasileira do Progresso Feminino, liderada por Bertha Lutz, participando da 2ª Convenção Nacional Feminista como representante da União Profissional Feminina.<sup>10</sup> Foi aprovada, nesse mesmo ano, em concurso público para datilógrafa do Ministério das Relações Exteriores, seguindo carreira no Itamaraty.

Escreveu crítica ainda para *A Noite Ilustrada*, mas sua trajetória não parece ter sido longa, nem tão influente no meio cinematográfico.

Minha pesquisa se encerrava aqui até descobrir, pouco antes da apresentação desse texto no COCAAL, o sobrenome que Rachel Crotman adotou após se casar com o locutor e pianista Manoel Antonio Braune, um complicador específico da pesquisa sobre mulheres que eu nunca antes tinha enfrentado ao pesquisar homens no cinema brasileiro. Sobre Rachel Braune encontrei mais informações, inclusive uma valiosa postagem na página no *facebook* da Embaixada Brasileira em Londres que a homenageava dando seu nome a uma das salas do órgão.<sup>11</sup>

Sabendo sua data de nascimento (20 de fevereiro de 1907), podemos apontar que Rachel, filha de pais russos, estreou como crítica cinematográfica profissional com vinte e poucos anos. Mas sua carreira foi construída no Ministério das Relações Exteriores, onde trabalhou por 74 anos, atuando nos Consulados Gerais de Nova York e Londres. Durante a guerra, vivendo na Inglaterra, foi a primeira mulher a colaborar para a BBC latino-americana, onde trabalhou junto de seu futuro marido, também locutor radiofônico e narrador de cinejornais (LEAL FILHO, 2008, p. 116-117). Tornou-se adida cultural da embaixada do Brasil em Londres, aposentando-se somente em 2003. Faleceu aos cem anos de idade, em 2007, numa casa de repouso na capital inglesa.

Ou seja, apesar de significativa, a atuação de Rachel Crotman Braune como crítica de cinema foi relativamente breve numa vida e carreira tão rica e longa.

## Zenaide

Se com Rachel tive um encontro fortuito e recente, com Zenaide minha relação é bem mais longa. Já há bastante tempo que seu nome e imagem me chamaram atenção em texto seu publicado, em 1934, nas páginas de *Cinearte*, revista dominada por homens como Adhemar Gonzaga, Mário Bhering e Pedro Lima, em que as mulheres costumavam ser apenas objeto das fotos ou entrevistas. Posso dizer que foi quase uma paixão à primeira vista por essa bela morena de olhos verdes. Mas não foi um sentimento apressado ou avassalador. Alimentei por ela um interesse lento e paciente, que soube esperar muito tempo até que eu aproveitasse a oportunidade da apresentação no COCAAL para tentar conhecer melhor a Zenaide.

Se sobre Sylvia e Rachel o pesquisador lida com o problema de escassez de fontes e de informações básicas, no caso de Zenaide a dificuldade é a abundância, sobretudo de matérias jornalísticas. Se com Sylvia e Rachel temos trajetórias interessantes e instigantes, mas de relativamente pouca expressão para o meio cinematográfico, com Zenaide temos um caso de uma personagem importantíssima que só a miopia da historiografia do cinema brasileiro explica ela até hoje ser desconhecida dos pesquisadores e estudiosos. É definitivamente uma mulher a ser resgatada.

Nascida em 19 de dezembro de 1904, Zenaide Andrea de Oliveira Costa foi casada com o também escritor e jornalista Jarbas Andrea de Araújo Costa. Da mesma forma que a crítica Tati Moraes, uma das esposas de Vinícius de Moraes, Zenaide também ficou conhecida com o sobrenome do marido, crítico de teatro e funcionário público do Serviço Nacional do Teatro (SNT). Mas diferentemente de Tati, Zenaide tornou-se muito mais conhecida do que Jarbas.

Zenaide começou sua carreira como jornalista ainda jovem, no final dos anos 1920. Começou a escrever sobre cinema na revista carioca *Frou-Frou*, em 1929, e mais tarde no jornal *Diário da Noite*, em

São Paulo, onde logo assumiu a direção dos assuntos de cinema, assim como no *Correio da Tarde*.



Zenaide estreando nas páginas de *Frou Frou* (n. 1, mar. 1929, p. 52. Acervo Biblioteca Nacional)

Seus escritos não se resumiam a cinema e suas atividades não se restringiram à crítica. Atuou em teatro, traduziu livros e peças, e foi uma das pioneiras locutoras radiofônicas do Brasil, ainda que essa faceta de sua carreira mereça estudos mais aprofundados.

Em 1932, foi organizada pela ABC – Associação Brasileira de Cinematografia, órgão ligado aos interesses dos exibidores e distribuidores –, a primeira Convenção Cinematográfica Nacional, buscando dialogar com o então presidente Getúlio Vargas, em meio às dificuldades do mercado cinematográfico brasileiro em decorrência da crise econômica e do advento do cinema sonoro. Como jornalista cinematográfica, Zenaide teve um papel de destaque no evento, representando o estado de São Paulo. Numa foto famosa da convenção, ela é uma das duas únicas mulheres do grupo, sentada ao lado de outra pioneira, mas do campo da realização, que é Carmen Santos.<sup>12</sup> Ser a única ou uma das únicas mulheres num meio dominado por homens seria uma constante na longa trajetória profissional de Zenaide.

Apesar disso, ao longo dos anos 1930 a carreira de Zenaide deslanchou. Tornou-se crítica do jornal *A Gazeta de Notícias* e tal era o reconhecimento de seu trabalho que frases suas eram estampadas em anúncios dos filmes. Escreveu reportagens, de São Paulo, para revistas de grande circulação nacional, como *A Cena Muda* e *O Cruzeiro*.

Como Rachel Crotman, Zenaide também participou do movimento feminista e da luta pelo direito ao voto. Em 1932 atuava como colaboradora da revista *Brasil-Feminino*, cujo slogan era “De Mulher. Para Mulher. Pela Mulher”. No ano seguinte, foi uma das fundadoras da União Universitária Feminina de São Paulo, com o objetivo de auxiliar as mulheres diplomadas em suas carreiras e defender os interesses da mulher nas profissões liberais.<sup>13</sup> Como Rachel, também participou da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, atuando, em 1935, como orientadora técnica de seu Departamento de Propaganda.<sup>14</sup>

Esse cargo se explica por ter sido pioneira também no campo da publicidade cinematográfica. Nos anos 1930, era muito frequente críticos de cinema também trabalharem como publicistas de distribuidoras, produzindo as campanhas de lançamento das novas produções (FREIRE, 2018, p. 272-273, 290). Mas críticos homens. Em 29 de março de 1934, o *Jornal do Brasil* noticiava almoço oferecido em homenagem a Zenaide por diversos críticos de cinema do Rio de Janeiro. O motivo: “Por, pela primeira vez, exercer as funções de chefe de publicidade de casa produtora de filmes, uma mulher”. Zenaide



tinha sido contratada como Chefe de Publicidade da Columbia Pictures do Brasil. Retornando ao Rio de Janeiro, trabalhou até o final dos anos 1930 na distribuidora, localizada no 2º andar do Edifício Odeon, na Cinelândia, num pioneirismo que não teve seguidoras imediatas. Chamam atenção duas fotos semelhantes, mostrando almoços de confraternização promovidos pela Fox e pela Universal, em 1934 e 1937, respectivamente. Em ambas, o padrão se repete: Zenaide é a única mulher num grupo só de homens.<sup>15</sup>



Zenaide sentada, na frente, em almoço organizado pela Fox (Acervo Cinédia)



Zenaide agora em almoço organizado pela Universal (Fon Fon, 10 abr. 1937. Acervo Biblioteca Nacional)

Uma nota publicada na revista *O Malho*, em 2 de abril de 1936, nos faz pensar nas dificuldades, bem mais sérias que o tom anedótico do texto sugere, que uma mulher enfrentava nesse meio de trabalho: “Zenaide Andrea declara que não dá para domadora. Daí o não ter conseguido domesticar até hoje seus queridos chefes da Columbia...” Podemos apenas supor o que ela enfrentou, sabendo que, em 1941, um processo judicial movido por ela contra seus antigos patrões terminou em acordo.

Apesar de conquistar o respeito de seus colegas, ser mulher conferia à Zenaide uma posição diferenciada. Numa reportagem, por exemplo, sobre o coquetel de inauguração do Cine Ópera pelo exibidor Vital Ramos de Castro, se lia o seguinte: “Fez a ‘dona de casa’ nossa brilhante colega Zenaide Andrea, que se multiplicou em amabilidades para com todos com a graça espiritual que lhe é peculiar”. Eu jamais encontrei o qualificativo “dona de casa” sendo utilizado para descrever o trabalho de um homem que fosse publicista cinematográfico.<sup>16</sup>

Além de circular entre críticos e distribuidores, Zenaide era íntima dos produtores brasileiros. Numa foto publicada em *Cinearte* sobre uma visita à Cinédia, acompanhada de seu marido, a vemos ao lado de Adhemar Gonzaga, Octávio Mendes, Humberto Mauro, entre outros.<sup>17</sup> Obviamente sua ligação com Carmen Santos merece ser estudada. Pelas informações que coletei, Zenaide foi publicista da Brasil Vita Filme em 1936 e fez figuração no filme-revista *Cidade Mulher* (Humberto Mauro, 1936), na cena



do “laboratório para cães de luxo” da baronesa (Sarah Nobre) que financia o espetáculo que move a narrativa.<sup>18</sup> Aliás, Zenaide também fez figuração em outros filmes brasileiros, como *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Vianna, 1936), da Cinédia.



Zenaide, na década de 1930, em foto do Acervo Cinédia.

Em meados dos anos 1930, a “jornalista moderna” Zenaide, por seu pioneirismo e destaque no campo cinematográfico, era citada ao lado da cientista Bertha Lutz, da poetisa Gilka Machado ou da bailarina Eros Volusia como um exemplo da dinâmica mulher brasileira.<sup>19</sup> Esse destaque pode ser comprovado ainda pela já citada enquete de *O Malho*, de 1937, sobre qual mulher brasileira deveria ingressar na ABL. Zenaide teve 113 votos, mais do dobro de Sylvia Moncorvo (e de Raquel de Queiroz).

Em algum momento na década de 1940, após sair da Columbia, tornou-se Chefe de Publicidade da RKO, onde permaneceu muitos anos. Em 1951, era a única mulher entrevistada por Salvyano Cavalcanti de Paiva na série de reportagens “O publicista, esse condenado”, para *A Cena Muda*, que contava a história do redator publicitário de cinema no Brasil a partir do relato de veteranos.<sup>20</sup> Trabalhava nos escritórios da RKO, no 12º andar do Edifício Brasília, na Avenida Rio Branco, de frente para a Praça Mahatma Gandhi e nas proximidades da Cinelândia.

Colaborou nos anos seguintes em diversos veículos, sobretudo aqueles voltados para as leitoras mulheres, como *A Vida Doméstica*, escrevendo sobre temas variados. No jornal *Correio da Manhã*, por exemplo, escrevia na sessão “Correio Feminino”. Nos anos seguintes, seu nome aparecia frequentemente como júri de festivais de cinema ou de desfiles de misses, em pré-estreias de filmes ou nas colunas sociais.

Em 1950, foi fundada *Cinelândia*, que se tornou a mais popular revista de cinema do país. Zenaide era uma das principais redatoras, assinando inúmeras reportagens e várias colunas fixas ao longo de muitos anos. Uma das mais significativas foi a coluna “O que eu vi nos estúdios”, na qual Zenaide comentava, em detalhes, aspectos dos filmes brasileiros em produção. Era ainda membro ativo da ABCC – Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficas, exercendo também o papel de crítica de teatro na revista *Querida*.

Ainda assim, em 1960, quando da realização da I Convenção Nacional da Crítica, evento chave em que Paulo Emílio Sales Gomes apresentou sua bombástica tese “Um cinema colonial?”, Zenaide teve

papel destacado. No arquivo Alex Viany é possível acessar os documentos da Convenção, inclusive os trabalhos da “Comissão de Assuntos Corporativos”, presidida justamente por Zenaide.<sup>21</sup> Um comentário na imprensa, porém, nos faz pensar que, em termos de presença de mulheres na crítica cinematográfica, pouco teria mudado entre, digamos 1932 e 1960. Dizia um jornal: “Ao que parece a única representante do sexo feminino no grupo de críticos presentes à Convenção foi Zenaide Andrea, do Rio de Janeiro”.<sup>22</sup>

Apesar de ambos estarem presentes à I Convenção, pelo grande número de participantes de várias partes do Brasil, Paulo Emílio e Zenaide aparentemente não travaram contato nesse evento. Dois anos depois, porém, como convidados da Semana do Cinema Novo Brasileiro, realizada em Florianópolis, os dois se aproximaram. Numa crônica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1962, relativa ao evento, Paulo Emílio comentou sobre a amizade criada dentre os participantes do evento:

A comunidade era, porém, feita de pessoas, algumas conhecidas de longa data, como eu, veteranas de cinema, brasileiro ou não. A presença de Zenaide Andréia [sic] me levou a algumas reflexões. Ela é o profissional de cinema mais lido de todo o Brasil. Nos momentos áureos e fugazes de nosso filme, como naqueles constantes de penúria cruel, ela nunca deixou de crer, informar, refletir, divulgar nas revistas de imensa circulação onde escreve, tudo que se referisse ao cinema nacional. Nos momentos em que nosso filme deseja ficar bom sem deixar de ser popular, a atividade jornalística de Zenaide Andréia [sic] poderá adquirir uma dimensão que justificará em pouco tempo a confiança e teima de tantos anos (GOMES, 1982, p. 408).

A previsão de Paulo Emílio, naquele momento de otimismo com a emergência do Cinema Novo e de busca de aliados, não parece ter se concretizado. Ao contrário do reconhecimento que ele dedicou à longa trajetória de Zenaide, podemos perceber um tratamento diferenciado para ela – àquela altura associada à geração de veteranos como Celestino Silveira ou Luís Alípio de Barros – pelos jovens críticos que surgiam naquele momento de ascensão dos novos cinemas. Talvez por ser mulher, por ser mais velha ou por escrever em veículos destinados ao um público leitor mais amplo e popular, como *Cinelândia* ou *Vida Doméstica*, Zenaide às vezes não era chamada de crítica cinematográfica (substantivo que, no feminino, soa tão pouco usual quanto presidenta), mas de cronista cinematográfica.

O depoimento do professor e crítico José Carlos Monteiro (2018), pertencente àquela geração, é valioso a esse respeito:

No Rio de Janeiro, havia um monopólio machista que dificultava o acesso das candidatas à crítica. Zenaide Andrea era uma gentil senhora vista com condescendência pelos escribas porque ela fora ligada à área de publicidade das distribuidoras estrangeiras. A consideravam mais uma jornalista de divulgação, como se pode ler na revista *Cinelândia*, onde se concentrava o lado mais significativa da sua contribuição. [...] O olhar preconceituoso da grande maioria dos críticos não somente era voltado para ela, mas dizia respeito também a outras jornalistas que se aventuravam ao “nobre exercício” da resenha. [...] Zenaide Andrea não pertencia a “patotas”. E circulava muito pouco no ambiente da crítica.

De fato, a rica e longa carreira de Zenaide entrava em seu crepúsculo. Ela faleceu em maio de 1977, aos 72 anos, aposentada e vivendo em Copacabana.

## Conclusões

Como deixa claro o título desse texto, essas são apenas notas iniciais para uma história das mulheres

críticas de cinema. Ou ainda um relato de meu encontro, como pesquisador, com essas três fascinantes e pouco conhecidas personagens.

Além do resgate de importantes trajetórias, creio que esses apontamentos podem indicar caminhos férteis para novas pesquisas. Sylvia, Rachel e Zenaide tiveram carreiras no rádio cujos detalhes ainda devem ser levantados. Nesse sentido, as relações entre a crítica cinematográfica e o noticiário radiofônico precisam ser melhor exploradas pelos estudiosos.

Num outro caminho, o estudo da crítica cinematográfica exercida por mulheres pode ser pensado em relação a crítica de arte, em geral, e à crítica teatral especificamente. Sylvia foi, sobretudo, crítica de teatro, eventualmente escrevendo também sobre cinema. No começo de sua carreira, Zenaide escrevia sobre cinema no *Correio da Tarde*, e seu marido sobre teatro no mesmo jornal. Posteriormente, Zenaide escrevia sobre filmes e espetáculos teatrais em diferentes jornais e revistas.

Por fim, a trajetória das três jornalistas pode ser analisada no contexto da conquista do mercado de trabalho pelas mulheres, em especial nas grandes redações do Rio e São Paulo, na passagem para a Nova República. Nesse sentido, a coincidência da militância, em especial de Rachel e Zenaide, no movimento feminista dos anos 1930 com o pioneirismo de ambas como críticas de cinema profissionais é outro veio promissor para futuras pesquisas.<sup>23</sup>

## Referências

- ANCINE. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 30 mar. 2017. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf). Acesso em: 8 out. 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2014.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2011.
- \_\_\_\_\_. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. v.1. São Paulo: SESC, 2018a.
- \_\_\_\_\_. Pesquisa e preservação de periódicos de cinema brasileiros antigos. *Revista Mercosur Audiovisual*, n. 1, 2018b. Disponível em: [https://issuu.com/recam/docs/revista\\_mercosur\\_audiovisual\\_web](https://issuu.com/recam/docs/revista_mercosur_audiovisual_web). Acesso em: 10 jun. 2018.
- GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio.... Os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n.11, 1993.
- GOMES, Paulo Emílio Salles, GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v.2. São Paulo: Embrafilme: Paz e Terra, 1982.
- HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- JOAQUIM, Luiz. 20º Tiradentes (2017) debate Mulheres na Crítica. *Cinema Escrito*, 24 jan. 2017. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2017/01/20o-tiradentes-2017-debate-mulheres-na-critica>. Acesso em: 12 jun. 2018.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. *Vozes de Londres: Memórias brasileiras da BBC*. São Paulo: Edusp, 2008, 116-117.

MONTEIRO, José Carlos. *Re: ajuda com pesquisa sobre Zenaide Andrea* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rafaeldeluna@hotmail.com> em 17 out. 2018.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

## Notas

1. Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense, [rafaeldeluna@hotmail.com](mailto:rafaeldeluna@hotmail.com)
2. Ver, por exemplo, Ancine (2017)
3. Na edição de 1 de junho de 2018, o quadro “Bonequinho viu” de O Globo elencava os seguintes críticos homens: Alessandro Gianinni, André Miranda, Carlos Heli de Almeida, Daniel Schenker, Ely Azeredo, Marcelo Janot, Mario Abbade, Ruy Gardnier e Sergio Rizzo. As únicas mulheres eram Simone Zuccolotto e Susana Schild.
4. O crítico José Carlos Monteiro (2018) cita outros nomes anteriores e menos conhecidos que os de Tati, Miriam e Susana: “Nos anos 1960-70, é que começaram a ocupar espaço mulheres egressas das faculdades de jornalismo. Basta recordar os nomes de Léa Maria (no Jornal do Brasil, eventualmente), Maribel Portinari e Ângela Leite (no Globo), N. Huebra Sanchez (em O Jornal)”.
5. Os críticos homens eram: Antonio Moniz Vianna, Fernando Ferreira, George Gurjan, Ironides Rodrigues, José Lino Grünwald, Paulo Perdigão, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Valério Andrade e Van Jafa (Correio da Manhã, 12 fev. 1966, p.3).
6. Por exemplo, as professoras Mariana Baltar, Karla Holanda e Marina Tedesco, coordenadoras do GT “Mulheres no Audiovisual”, do 6º COCAAL / COCAF.
7. “Inteligência esclarecida e culta, escritora dotada de largos recursos de observação, nossa talentosa patricia é, na atualidade, uma das mais fortes e belas expressões da mentalidade feminina brasileira” (Fon Fon, 29 jun. 1929, p. 47).
8. O primeiro lugar coube a Maria Eugenia Celso, com 2.512 votos.
9. Não consegui obter informações sequer sobre sua data de nascimento ou falecimento.
10. Na Convenção, Rachel foi ainda membro da Comissão de Paz e Relações Internacionais e da Comissão de Redação Final de Votos e Resolução, além de presidente da Comissão de Propaganda (cf. Boletim da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, v.1, n.1, out. 1934).
11. EMBASSY OF BRAZIL – LONDON. “Celebratory naming of the Margaret Mee and Raquel Braune Rooms at the Embassy of Brazil in London”. 39 ago. 2018. Post do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/BrazilEmbassyUK/posts/> Acesso em: 3 out. 2018.
12. Fotografia publicada em A Noite (7 jan. 1932). A reportagem menciona que, além de Zenaide e Carmen, também foram palestrantes no evento Maria Eugenia Celso e Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, ambas escritoras e feministas.
13. A associação era filiada à União Universitária Feminina Nacional, sediada no Rio de Janeiro (Correio de São Paulo, 28 mar. 1933, p.2)
14. O Imparcial, 27 ago. 1935, p.3.
15. A Nação, 20 dez. 1934 (Acervo Cinédia – documento gentilmente cedido por Dona Alice Gonzaga); Fon-Fon, 10 abr. 1937.
16. Jornal do Brasil, 1 jul. 1937, p. 15. Não foi a única vez que a expressão “dona da casa” foi usada para



descrever o trabalho de Zenaide (Ver: Jornal do Brasil, 26 set. 1938, p. 13).

17. Cinearte, 27 jan. 1932.

18. Ver O Malho, 23 jul. 1936, p. 30.

19. O Malho, 27 nov. 1934, p.24-25.

20. A Cena Muda, 31 mai. 1951, p.8.

21. Como presidente da Comissão, Zenaide assinou os documentos apresentados que trataram dos seguintes temas: “Moção no intuito de consolidar o espírito de união entre críticos de cinema no País”, evitando ataques generalizados e não documentados à categoria; a defesa da criação de “uma revista nacional de crítica cinematográfica”; defesa da criação de um órgão de cúpula que reúna todos os críticos do Brasil através da nacionalização da carioca ABCC. ANDREA, Zenaide. Comissão de Assuntos Corporativos, I Convenção Nacional da Crítica, Rio de Janeiro, 14 nov. 1960. Mimeo. Disponível em: [www.alexviany.com.br](http://www.alexviany.com.br); Acesso em: 9 out. 2018.

22. Diário de Notícias, 27 nov. 1960, p. 70.

23. Agradeço a Alice Gonzaga pela cessão de imagens e documentos do Acervo Cinédia para essa pesquisa.

# LOOPS DE RETROALIMENTAÇÃO MULTIMEDIA ENTRE A PERFORMANCE ARTE E SUA DOCUMENTAÇÃO

*Roderick Steel*

*(ECA-USP. Meios e Processos Audiovisuais)*

**Resumo** Esta pesquisa prática-teórica tem como objetivo potencializar a relação entre a performance, as artes visuais, a etnografia e o cinema dentro de dispositivos artísticos experimentais em ambientes diversos. Pretende explorar relações entre múltiplos gêneros de performance e a intencionalidade do registro de performance quando este é concebido para cinema, videoinstalação ou vídeo-performance. Visa construir e conceituar ações performáticas autorais em conjunção com o propósito específico da montagem de seus registros, tendo como base pesquisas práticas-teóricas autorais e de realizadores-pesquisadores na junção entre Artes Visuais, Estudos de Performance e Cinema.

**Abstract** This practice-based research aims to explore the relationship between performance, the visual arts, ethnography and cinema within experimental artistic *dispositifs* in diverse environments. It intends to explore relationships between multiple genres of performance and the intentionality of its documentation when it is designed for cinema, video-installation or video-performance. It aims to build and conceive performance in conjunction with the specific way in which its documentation is edited, based on theoretical-practical and artistic research and at the junction between Visual Arts, Performance Studies and Cinema.

## CINE-PERFORMANCE

*Cine-performance: um conceito poético.*

O principal objetivo deste trabalho teórico-prático é delinear a relação entre a performance e a intencionalidade de seu registro, frente a reconfiguração da performance na montagem cinematográfica, gerando múltiplas intervenções entre performances e seus devidos registros. Cine-Performance é um conceito aqui sugerido e defendido dentro de uma experiência artística autoral com o intuito de ampliar a atuação de áreas díspares como desenho de performance em conjunção com teorias de montagem do cinema e a montagem performativa da antropologia.

Especificamente, desejamos examinar a construção de uma obra autoral que cruza performance arte com a montagem cinematográfica de seu registro. Para tal partimos de nossas performances presenciais apresentadas em diversos espaços – galerias de arte contemporânea, Bienais de arte, e ocupações artísticas – que focam na relação entre corpos, materiais e objetos específicos e sítio-específicos. Essas performances, concebidas e realizadas em conjunto com outros artistas<sup>1</sup> e performers, independem, na maioria dos casos, de qualquer necessidade de um registro fotográfico ou em vídeo para a construção de seu sentido. Esse conjunto de ações focam em performers que usam indumentárias específicas e materiais como espelhos convexos e fitas elásticas para compor relações com o público e os lugares onde as ações acontecem: uma estação de trem, na frente de uma igreja, no meio da rua, dentro de uma vitrine, na frente de um palácio etc. Em outras ocasiões os mesmo trabalhos foram apresentados formalmente e com variações em espaços de arte contemporânea, como Paço das Artes

(SP), o Centro Cultural da Justiça Federal (RJ), Galeria Dezenove (RJ), a Bienal de Curitiba (PR) e afins diante de um público ou plateia e dentro dos moldes tradicionais da Performance Arte. Destacamos a natureza ritualística das performances, junto com elementos lúdicos que contribuem para que as ações sejam imprevisíveis, e se renovam constantemente. São performances não-verbais e sem roteiro, que acontecem muitas vezes pelo encontro e embate espontâneo entre corpos distintos. Também defendemos que algumas qualidades e conceitos presentes nessas performances são instrumentais para a construção de um registro diferenciado, em termos de captação e de montagem. Chegando ao ponto de nomear a eventual integração entre a performance e seu registro (montado em um ou mais canais de vídeo) posteriormente projetado junto com essa performance, como um dispositivo artístico experimental. Ou seja: a performance original, a montagem de seu registro e o modo como este é projetado compõe um dispositivo ou sistema em que todas as partes estão interligadas, porém independentes.

Se lembrarmos os três diferentes níveis do dispositivo de Michel Foucault, (em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar, a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E finalmente, a formação discursiva resultante das conexões entre tais elementos) podemos nos aproximar à performance como um primeiro momento do dispositivo, o registro como o segundo (que determina e fixa as relações presentes na performance em imagem), e a montagem do registro como o terceiro (discursivo).

Para Auslander (2006), a relação ontológica entre a performance e um tipo de registro que ele chama de ‘documental’ é puramente ideológica. Em um primeiro momento, pode-se constatar que os registros e performances documentais dos anos 70 e 80 tendiam a se direcionar ao centro da imagem, ou palco, como no teatro. André Bazin chamou este movimento de ‘centrípeta’. Percebemos a influência deste conceito da ação centrípeta e sua moldura confinadora em muitos registros de performance, em que a ação performativa é facilmente enquadrada por uma máquina fotográfica montada num tripé. É difícil especificar se os artistas dos anos 70 e 80 reduziram seus espaços de atuação para caber dentro do enquadramento imóvel da câmera que os registrava, ou se o espaço reduzido das performances fez com que as obras fossem facilmente documentadas e enquadradas por uma câmera imóvel. Conceber, emoldurar e reduzir o campo de atuação pela perspectiva dessas câmeras imóveis possibilitou registros verdadeiramente objetivos, centrípetos e ‘autênticos’, facilmente controlados pelos próprios artistas.

Esta apresentação foca então na dinâmica entre a performance e seu registro. Na performance “FORÇAS”, de 2012. A obra se apoia em longa trajetória dentro das religiões afro-brasileiras, que se iniciou em 1995 no candomblé de várias nações, a umbanda, o Tambor-de-Mina, o culto aos ancestrais Egungun e a santería cubana. O corpo humano em transe serve como receptáculo de algo invisível: receber a energia de outro corpo, uma divindade africana. A partir desse princípio, mitos ligados ao orixá Exú, o Mercúrio africano, serviram como base para a confecção de uma indumentária usada numa performance que colocaria 3 corpos dentro de um rito *site-specific*. Para o antropólogo Victor Turner, o ritual encena um ajuste a um conflito social. O rito não produz reflexão mas é a própria reflexão em sua condição somática e performativa de um corpo coletivo. Diria que o que Turner chama de *Communitas* – uma certa sacralidade construída pelo grupo – está nessa liminaridade orgânica que permeia todos os rituais, formou a base para as experimentações em “Forças.”

Se compararmos os registros de performance dos anos 70 - da performance com sua ação centrípeta registrada dentro de uma moldura confinadora - ao caso de nossas performances, poderemos então perceber seus registros como uma ação centrífuga. Ou seja, as performances requerem registros para além de uma moldura confinadora. Bazin nos lembra: “Em contraposição ao palco, o espaço da tela é

centrífugo” (BAZIN, 1967, p.71). Existe uma busca então de revelar a performance pelo meio que melhor se adapta a sua linguagem. A performance previu um embate físico entre os espaços encontrados, os materiais a disposição, e o próprio corpo-coletivo com sua elasticidade restritiva. A performance tentou testar os limites físicos, criativos e emocionais dos artistas-jogadores, enquanto procuram agir como um corpo-coletivo em prol de uma determinada ação: uma das quais é o próprio registro da obra e seus sentidos pelo performer-documentador (de roupa preta e branca) com sua câmera em mão. Pois o trabalho posicionou este performer que registrava a performance como sujeito e objeto de ver e ser visto no mesmo instante. O seu olhar subjetivo converteu a performance em imagem, enquanto interrompia o fluxo e o significado da própria performance, dentro de um tipo de sinuca de bico videográfico: para construir uma imagem ele arrastava os outros artistas com ele, desestruturando a própria imagem que ele queria construir.

## MOONOVOSOL

O projeto MOONOVOSOL foi produzido durante uma vídeo-residência de duas semanas na Galeria Mamute, em Porto Alegre<sup>2</sup>. Através da introdução arbitrária de dezenas de espelhos, os corpos dos performers são sub- metidos a uma possessão autopoietica: a uma imanência receptiva e transmissiva. Juntos se tornam entidades liminares perfuradas por perspectivas e focos variáveis do mundo: refletindo e absorvendo zonas experienciais livres dentro de lentes dispostas em série. ‘Filmar’, ou conceber o registro dessa série de performances significou registrar o momento em que os performers caminham pelo Viaduto Otávio Rocha em Porto Alegre, refletindo o mundo ao seu redor através de um espelho convexo. Significou acompanhar uma ação que se alterava no confronto com o acaso do trânsito, dos transeuntes, da chuva, que se anulava no embate com a topografia irregular de uma calçada quebrada, que se esfarela no movimento dos próprios materiais que parecem ter vida própria. Pode-se dizer que é por causa da espontaneidade desses momentos – que não foram previstos pelos artistas - que o registro se exonera da necessidade de representar a veracidade da intenção performática. Uma vez que isso é aceito, o registro poder então se fixar na ‘captura’ do evento que se revela ao vivo com todo seu potencial de expressão: o embate entre a performance e a cidade. Além do mais o registro incorpora a pessoa fazendo o registro na performance, refletida no espelho convexo durante as performances vestida com indumentária própria para “registrar”. Enquanto isso outro performer interferiu no registro durante a performance com uma lanterna, criando um ciclo de retroalimentação entre a performance e seu registro. Neste caso, é como se a pessoa filmando e a pessoa sendo filmada testemunhassem este processo como o momento-por-momento da revelação da obra como um todo. O que muda é a perspectiva de cada um em contato com o instante registrado.

Uma das características mais surpreendentes da performance for quando este se tornou vídeo-tríptico, que desencadeou na total desconstrução das ações lineares da performance original. Isso se fez evidente na ação com tules de 50 metros na Ponte de Pedra no Largo dos Açorianos (MOONOVOSOL III), em que as bolas de tecido transparente foram desembulhadas, esticadas, e re-embrulhadas. A unidade de tempo e espaço dessa ação e da própria ponte é subdividida em três unidades-telas que se enfrentam num ciclo interminável de fluxos que inibem perspectivas lineares. Desta forma o objeto (o tule) e o ato (manusear o tule) se emaranham no tempo e espaço do dispositivo tríptico.

## Cruz Branca em Terra Preta

Desejamos também chamar atenção para “Cruz Branca em Terra Preta” (a ser lançado em 2019) que parte de registros documentais de eventos reais em um cemitério em Conceição Mato Dentro (MG)



para nos apresentar uma mitologia construída há mais de cem anos sobre um escravo chamado “Peixe” quando este agia como guarda e fiscalizava uma rota usada por contrabandistas de diamantes na região. De acordo com a lenda, “Peixe” foi encontrado morto com um diamante enorme na mão, assim restituindo a preciosa pedra ao seu dono. Em forma de “recompensa” por seu ato, Peixe foi enterrado no cemitério ao lado do seu Senhor e família, rompendo com um ciclo em que os corpos dos escravos mortos eram abandonados arbitrariamente pelas redondezas.

Em volta do cemitério foram construídas duzentas casas, que são habitadas por parentes durante o jubileu de São Miguel Arcanjo e às Almas em agosto. Nessa época do ano, a capela, o cemitério e as casinhas são cuidadosamente caiados de branco, suas portas e janelas pintadas de azul e o local recebe centenas de romeiros. O resto do ano este conjunto de casas compõe uma cidade fantasma em torno do cemitério.

Em formato de narrativa documental, a obra mescla performances presenciais, intervenções artísticas, possessão espiritual e passagens ficcionais para criar camadas de inter-relações entre tempos e espaços diferentes. Essas diferentes camadas performativas, que transitam entre a “Performance Art” a “Live Art” e o registro documental foram filmados dentro de um dispositivo de vídeo-torre: três canais de vídeo montadas verticalmente. A intencionalidade desse dispositivo se faz presente em cada momento do registro.

A obra registra o artista-performer do filme, Rodrigo Marques, durante residência artística no, “Cemitério do Peixe” através do olhar de outros performers-cineastas que iluminam o cemitério e optam por construir registros cinematográficos da residência artística verticalmente. Estes performers-cineastas testemunham conversas entre Rodrigo e moradores da região enquanto discutem o mito do “escravo Peixe”. Rodrigo problematiza a história do Peixe frente sua experiência como homem negro na sociedade brasileira atual. Ele convida os moradores em torno do Cemitério do Peixe a repensar a mitologia local dentro de outra narrativa, uma que sua própria obra desenvolvida no local aborda. Presenciamos o momento em que Rodrigo desenvolve parte dessa obra numa performance de “Live-Art”. Em seguida Rodrigo recebe a energia de um escravo que vivia no século 18 na região. Essas vozes – a do escravo e de Rodrigo – se misturam, dentro de um discurso-poético ativista de extrema sutileza.

O registro desse conjunto de acontecimentos é feito por dois “seres” vestidos de preto e branco, e cobertos por centenas de espelhos. Estes seres performam ações que abrem o filme “Cruz Branca em Terra Preta” com uma lanterna que ilumina as casas vazias em torno do cemitério. Parecem procurar por algo, investigar algo com a lanterna, e iluminam uma janela fechada de uma das casinhas caiadas de branco. Essas ações foram feitas às 0300 da madrugada. Se tivessem sido feitas horas antes teriam uma plateia, um público atento, e facilmente teriam sido incorporadas como uma performance presencial dentro da programação noturna da residência, que já contava com projeções de filmes de artistas presentes, um leilão de obras de arte dos mesmos, e exposições de residentes que também faziam parte da residência e ocupação organizadas pelo curador Francilins Castilho Leal. Mesmo assim, as ações – agora deslocadas para outro meio – abrem um filme, e anunciam um tipo de escuta: uma escuta profílmica diferente da escuta presencial, feita ao vivo. Uma escuta que revela a voz diegética de uma moradora do local que compartilha uma micro narrativa sobre um escravo chamado Peixe, personagem que dá nome ao cemitério.

A obra cinematográfica – em si um dispositivo-performático em sintonia com estes dois seres performers-cineastas presentes em tantos momentos da obra audiovisual – transita entre espaços mitológicos e reais reorganizando narrativas através da interação de diversas performances de outros artistas: ficcionais, simbólicas e experimentais. A montagem do filme “Cruz Branca em Terra Preta”

atravessa gêneros cinematográficos e coloca a intencionalidade do registro da performance como dispositivo integrado a própria performance presencial, afetando e multiplicando seus procedimentos. Quando o performer está ciente do propósito específico do registro de sua performance, este registro cria uma interferência, ou até uma intervenção na própria performance. Podem até existir múltiplas intencionalidades entre o lugar físico da performance presencial e este outro espaço, o espaço discursivo da montagem deste registro: sua “episteme”.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. “Parataxis”, in *Notes to Literature, Vol. 2*, trans. Shierry Weber NicholSEN. Pgs 140-147. New York: Columbia University Press, 1992.
- AGRA, Lúcio. “Porque a performance deve resistir as definições: na indefinição do contemporâneo” 2.0. Projeto Performance: corpo, política e tecnologia do Programa Cultura e Pensamento 2009/2010. Disponível em: <<http://www.performancecorpopolitica.net/p/textos.html>>. Acesso em: 30/05/2018
- BENJAMIN, Walter. 1996c. “*On Semblance*”. Selected Writings. Vol.1, 1913-1926, 283. Cambridge: Harvard University Press.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trans. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media*. MIT Press, 2007.
- MASSUMI, Brian. “*Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*.” MIT Press, 2011.

## Notas

1. Em especial a artista Adriana Tabalipa com quem Roderick Steel formou o coletivo S.T.A.R. em 2012
2. O processo, desenvolvido por Adriana Tabalipa, Andreia Vigo, o artista sonoro Giancarlo Lorenci e Roderick Steel, articulou um desejo antigo de juntar cineastas e performers para produzir um trabalho colaborativo. Contemplado no Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 10a Edição, a Videoresidência Território Expandido propôs um espaço de inter-relações entre artistas e regiões do Brasil, no intuito de estimular a troca de conhecimento entre as diferentes produções e favorecer processos de Coletivos de videoarte. As produções artísticas oriundas da residência foram expostas na mostra Paisagens Inven-tadas, com curadoria de Niura Borges, na Galeria Mamute.

## Aborto e Morte – O Sangue como Representação

Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes<sup>1</sup>

**Resumo** O sangue é um elemento estético utilizado amplamente pelo cineasta Carlos Reichenbach, e aqui procuro realizar um debate sobre o papel e a conotação desse elemento nos filmes do diretor. Esse artigo pretende investigar o papel do sangue nos filmes de Carlos Reichenbach com especial atenção aos longas metragens *O Império do Desejo* (1981); *Amor, Palavra Prostituta* (1982); *Extremos do Prazer* (1984); filmes que são permeados pela temática da morte, que acompanhada do sangue corrobora um discurso ora simbólico, e em outras situações alegórico.

**Abstract** The blood is an aesthetic element used extensively by filmmaker Carlos Reichenbach, and here I try to hold a debate about the role and the connotation of that element in the director's films. This article intends to investigate the role of blood in the films of Carlos Reichenbach with special attention to the length films *O Império do Desejo* (1981); *Amor, Palavra Prostituta* (1982); *Extremos do Prazer* (1984); films that are permeated by the theme of death, which accompanied by blood corroborates a speech sometimes symbolic, and in other allegorical situations.

### Introdução

Em 1981 o cineasta Carlos Reichenbach realiza sua segunda pornochanchada a convite do produtor Antônio Polo Galante: *O Império do Desejo*, seguindo condições semelhantes de produção do trabalho anterior com o produtor, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), porém com mais liberdade de criação, o que resulta em seu filme mais político. Aqui o diretor paulista trabalha a temática da morte durante toda a narrativa aliada ao debate sociopolítico, com o sangue funcionando como um elemento estético fundamental.

Reichenbach segue com a temática em torno do erotismo em seu próximo trabalho, *Amor, Palavra Prostituta*, porém outra vertente entra em seu repertório: o existencialismo, com Soren Kierkegaard como referência principal. Nesse filme, o diretor explora o debate sobre o aborto com a morte e o sangue também permeando a trama. Realizado com sobras de negativos vencidos de antigas produtoras publicitárias, o filme demorou dois anos até poder ser exibido no Brasil por conta da censura (ABREU, 2002, p. 123), mas foi aclamado pela crítica no exterior, com destaque para sua recepção no continente europeu.

Ainda no mesmo ano assina um episódio do longa-metragem, *As Safadas* (1981), no qual dirige o episódio: *A Rainha do Fliperama*, antes de realizar o último filme do período erótico, *Extremos do Prazer*, que também é uma obra em que Carlão se inspira na temática do existencialismo, da morte e da política, e faz citações diretas a Kierkegaard por meio de cartelas. Também foi feito com recursos mínimos e o filme conseguiu pagar toda a produção em apenas uma semana de exibição.

Em todas essas obras o diretor se utiliza do sangue para evidenciar um discurso político acerca do erotismo, mas também com relação ao aborto e a violência, estabelecendo dessa maneira um certo padrão calcado no uso desse elemento estético. Nesse texto pretendo abordar ainda que de maneira superficial o uso do sangue nesses filmes e seu significado narrativo, já que em cada situação ele se apresenta com um sentido diferenciado, atentando fundamentalmente para os aspectos simbólicos e alegóricos que o sangue pode assumir.

### A Transgressão na Morte

A base dos estudos de Georges Bataille sobre o erotismo se dá pela lógica dual do interdito e da transgressão, portanto a morte e o fascínio/repulsa que ela nos provoca, seja de outrem ou não, também será permeada por essa dualidade.

O respeito que o ser humano adquiriu em relação à morte remonta, segundo Bataille (2013, p. 68), ao Paleolítico Médio, quando os neandertais iniciam a prática de inumação dos mortos, transformando a violência da morte em aspecto divino, separando assim o corpo daquele que morre dos que permanecem vivos, estabelecendo dessa forma uma distanciação do cadáver, que passa dessa forma a ter uma significação de abjeto.

Ao tratar do sacrifício humano, Bataille também afirma que aquilo que o fascina nessa prática é exatamente o aspecto nauseante que ela provoca. Dessa maneira, inferimos que a transgressão organizada – nesse caso, a do sacrifício – tem um aspecto divino, pois o autor também afirma que essa transgressão do interdito se assemelha ao caráter da festa, na qual os interditos seriam parcialmente suspensos, em favor de serem reafirmados posteriormente, ou seja, transgredir para interditar.

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compreensão a torna nervosa. (BATAILLE, 2013, p. 89).

Em *O Império do Desejo*, o caráter festivo acompanha todas as mortes que ocorrem, pois em diversas cenas o diretor trabalha essa dualidade, como ao final do filme quando Carvalho morre, seguido da cartela “Quanta Felicidade”; ou ainda o personagem Di Branco que coloca fogo em sua própria cabana de maneira ritualística também próximo ao final da trama. Essas sequências se acercam do que o pesquisador Carlos Eduardo Pereira chama de “realismo grotesco”, ou ainda ao aspecto carnalizante da estética do cineasta, pois se o carnaval representa o domínio do profano, logo o diretor Carlos Reichenbach vai trabalhar o profano como alegoria do divino.

Através da sinopse do release, Reichenbach nos diz que a morte do rábula nos remete aos conceitos de eros e thanatos de Freud. “Cada personagem central vai descobrindo seu verdadeiro equilíbrio entre Eros e Thanatos”. Com isso poderíamos aproximar o filme à tragédia, mas ao contrário, o que resta é a ironia carnalizante. “Quanta felicidade!” (PEREIRA, 2013, p. 201).

Nesse sentido, é possível que o cadáver represente o abjeto, pois o cadáver é menos que nada, e o horror que sentimos ao deparar-nos com um corpo morto se assemelha ao conjunto das dejeções humanas como fezes e urina, mas também dos dejetos provenientes da atividade sexual, o que dessa maneira sugere uma estreita ligação entre o erotismo e o horror do cadáver (BATAILLE, 2013, p. 81).

## O Sangue

O sangue nos filmes de Reichenbach pode ser relacionado com o grotesco, ou, como o pesquisador Carlos Eduardo Pereira afirma, como “um elemento do realismo grotesco” (2013, p. 181). O pesquisador se utiliza desse conceito a partir da obra de Mikail Bathkin, para explicitar que os elementos constituintes do cinema de Carlos Reichenbach partem de uma estética do grotesco para inferir outros discursos no espectador através da ironia e do cômico. Pois, se em algumas sequências dos filmes estudados aqui o sangue tem seu caráter abjeto com uma significação literal, em outros momentos vai assumir o aspecto carnalizante que marca a obra do cineasta, como elucida Pereira.

Dentro da cultura cômica e do riso festivo, o referido autor ainda trabalha com outro conceito, o do realismo grotesco, aludindo ao princípio da vida material e corporal – imagens do corpo, da comida, da bebida, das satisfações naturais e sexuais. No realismo grotesco o

princípio material e corporal surge de forma universal, utópica e festiva, onde o cósmico, o social e o corporal formam uma totalidade indissolúvel. Não se trata do corpo e da fisiologia vistos isoladamente de forma restrita, mas sim de um corpo integrado ao resto do mundo. O agente do princípio material no realismo grotesco é o povo, e não o indivíduo egoísta burguês. O elemento material e corporal constituem elemento positivo, integrado à vida comunal - um corpo ainda pré-cartesiano. Trata-se de um elemento corporal magnífico, infinito, hipertrofiado, exagerado, cujos centros são a fertilidade, o crescimento, a superabundância e o movimento. A abundância e a universalidade atribuem ao realismo grotesco um aspecto não cotidiano, festivo e alegre, onde o princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria. (PEREIRA, 2013, p. 67-68).

Dessa forma, em muitas sequências o diretor se utiliza amplamente da ironia para inferir discussões como a do aborto, a relação antropofágica na cultura, ou ainda como uma comunhão dos corpos, como quando Lucinha, em *O Império do Desejo*, fica consternada porque Carvalho se “sujou” com o sangue de Nick para ajudar a salvá-lo; esse sujar-se funciona aqui como símbolo, retomando o aspecto simbólico citado anteriormente, como uma transcendência do sagrado para o plano profano – o sangue representa a vida e a violência da morte, mas sujar-se representa contaminar-se com essa violência em prol de outra reivindicação.

Em *Extremos do Prazer*, o sangue explicita majoritariamente uma alegoria, pois em todas as situações em que está presente faz referência a aspectos relacionados com a política, embora o diretor também o utilize como símbolo para fazer outras associações. Um exemplo importante é a sequência em que a personagem fantática do filme, Ruth, conversa com Luís o professor que a havia assassinado, a pedido da mesma, por medo da possível tortura a qual seria submetida durante a ditadura. O sangue reafirma o aspecto violento do regime ditatorial.

Em outra sequência desse mesmo longa metragem, no qual um personagem lê uma peça de teatro, “Sodomia na Sibéria ou Coquetel Strogonoff”, o cenário tem um pano vermelho ao fundo, já uma representação do sangue, do abjeto e do desejo; na referida sequência diversos personagens seguram livros, Reichenbach vomita sangue, e Marcela segura o livro de Herbert Marcuse, *Eros e Civilização* (2015), estabelecendo dessa forma o diálogo do diretor da abjeção com a sexualidade e a política e com o pensamento de Sigmund Freud. O próprio título da peça, fazendo alusão ao prato conhecido pela mistura de molhos branco e vermelho sugere uma ligação entre o sexo e a política, acentuado pelo primeiro título, Sodomia na Sibéria, que pode relacionar a morte (corpo frio) também com a sexualidade.

A relação do filme de Reichenbach com os escritos de Marcuse se dá no plano da relação do indivíduo com o trabalho, nesse caso o trabalho alienado. O diretor paulista sempre afirmou que entendia o tempo livre como o verdadeiro espaço (tempo) de liberdade do ser humano, colocando em questão alguns conceitos centrais da teoria dos instintos de Freud e posteriormente estudados por Marcuse como o princípio do prazer, o princípio de desempenho e o princípio de realidade.

Aliado a esses conceitos está o conceito de sadomasoquismo político, no qual mesmo a população submetida parece sentir um certo prazer nessa condição corroborando para que a mesma se mantenha da mesma forma. O que Freud afirma em relação a esses conceitos é que o indivíduo aprende a sublimar o seu instinto de prazer e canalizá-lo então para o princípio de realidade que aliado ao princípio de desempenho leva o homem a aceitar e até a desejar o trabalho alienado de forma a servir a um sistema sociopolítico que também o obriga a suprimir seus instintos primários que seriam voltados para o prazer ou a libido.

A luta contra a liberdade reproduz-se na psique do homem, como a auto-repressão do indivíduo reprimido, e a sua auto-repressão apóia, por seu turno, os senhores e suas instituições. É essa dinâmica mental que Freud desvenda como a dinâmica da civilização. (MARCUSE, 1975, p.36).



Dessa maneira se considerarmos o abjeto em outra forma, como a do sangue menstrual, podemos inferir um pensamento semelhante, com a distinção de que esse sangue, apesar de também representar a violência, é essencialmente ligado ao feminino, o que em última análise acaba por tornar o lugar da mulher como um lugar do abjeto.

No filme *Amor, Palavra Prostituta*, a relação com o sangue menstrual da personagem Lilita, com o qual Luís, que é quem a leva para realizar o aborto, tem uma reação de profundo nojo, demonstra como esse sangue pode assumir um aspecto simbólico e em outras situações um caráter alegórico. Nesse caso específico, o sangue tem uma conotação política, um posicionamento político do cineasta em relação aos abortos clandestinos, pois a profunda dor que a personagem sente, e a hemorragia que a acompanha adquire o aspecto de símbolo com relação a morte do feto, mas também de alegoria ao questionar o papel do personagem Luís que a induz ao procedimento e o risco das cirurgias realizadas de forma clandestina.

Outro fator importante nessa sequência é que a desresponsabilização que o personagem adota é completa, não acompanha Lilita quando ela vai realizar o aborto, não arca com as despesas desse aborto, leva a personagem para a casa de seu amigo – e não para a sua, “pois sua mãe não gostaria disso” – e por fim não cuida de Lilita que sofre as complicações do procedimento, acentuado pelo aspecto nauseante que o sangue da personagem prova nele.

Toda essa relação de distanciamento do corpo feminino é marcante no que toca esse personagem, assim como citado nos capítulos anteriores, o corpo da mulher é para ele menos que nada, abjeto. Logo é possível afirmar que a crítica do diretor atua em dois sentidos, primeiro em relação ao falocentrismo desse personagem, que muito antes de estar em relação com o corpo de suas parceiras, parece mesmo estar em relação com seu próprio corpo, com seu próprio falo e tudo o que é feminino, o corpo, o sangue, o aborto tem para ele uma conotação abjeta. Em segundo lugar, ao tratar a cirurgia clandestina como um problema de saúde pública, o diretor claramente adota um posicionamento em favor da legalização do aborto.

Essa afirmação é corroborada em várias instâncias, pois o pavor que Luís sente ao ver o cadáver no início do filme é deveras semelhante ao nojo que o personagem tem ao ver o sangue que escorre pela vagina de Lilita enquanto Fernando realiza alguns procedimentos para estancar a hemorragia que ocorre após o aborto que fora realizado. Aqui, Reichenbach une as duas formas de abjeto, a morte (representado pelo cadáver – corpo violentado), e o o excremento (sangue derivado de uma hemorragia).

A respeito do sangue menstrual a situação é ainda mais complexa, pois mesmo se tratando de sangue, da mesma maneira que em outras situações, ele é visto de forma ainda mais degradante, logo convém debater quais as razões que levariam a essa compreensão, pois *Amor...* foi censurado por dois anos no Brasil, exatamente por conta do sangue proveniente da hemorragia da personagem Lilita. O conselho de Censura era composto por homens e mulheres e realizavam avaliação sobre os filmes e se deveriam ser realizados cortes por conta dos “bons costumes” e ou manifestações políticas subversivas. O filme acabou por ser censurado, por pedido dos homens que participavam do Conselho, pois as mulheres presentes, que eram minoria pediram a liberação imediata do longa metragem, como o próprio Reichenbach comenta em entrevista ao programa *Linguagem de Cinema* (1998).

## Sangue Menstrual

As dejeções humanas representam o abjeto, e uma das formas que este pode assumir é a do sangue. Observa-se que o cheiro, a textura e aspectos em geral são considerados e tratados como repulsivos e desagradáveis. Mas o que está em questão é a forma de relação com esse sangue, que, aproximando da

sexualidade, acaba por interditar certas relações humanas por um convencionalismo, pois como afirma Bataille: “Acreditamos que uma dejeção nos repugna por causa do seu fedor. Mas ela federia se não tivesse se tornado antes objeto de nosso nojo?” (2013, p. 82).

A menstruação, por ser algo essencialmente relacionado com o feminino, repugna grande parte dos homens, e além de ter o sangue em si como abjeto, acabam por transbordar essa forma de relação para o corpo feminino como um todo. Pois se a menstruação é parte essencial da mulher, como separá-las? O que há de curioso nessa questão é que não apenas os homens se sentem repugnados por esse dejetos abjeto, mas também uma parte das mulheres, ao que parece, “aprenderam” que a menstruação, apesar de periódica e natural, deve ser escondida de toda a forma, inclusive quando envolvida na realização de um ato erótico ou sexual.

(...) tais como o interdito do sangue menstrual e o sangue do parto. Esses líquidos são tidos por manifestações da violência interna. Por si mesmo, o sangue é signo da violência. O líquido menstrual tem ademais o sentido da atividade sexual e da mácula que emana dela: mácula é um dos efeitos da violência. (BATAILLE, 2013, p. 78).

O sangue é equivalente ao cadáver, no aspecto relacionado com a violência, e mesmo o interdito que faz com que as mulheres escondam a todo custo esse sangue é difícil de ser transgredido, pois se a morte é inevitável na existência e fatalmente chegará para todos, o sangue menstrual para os homens e a sociedade patriarcal como um todo é algo que somente existe como abjeto, como ameaça, como violência, mas apenas para o outro, nesse caso a mulher.

Por que o desperdício corpóreo, o sangue menstrual e os excrementos, ou tudo o que é assimilado a eles, desde as unhas até a dejeção, representam - como uma metáfora que se tornaria encarnada - a fragilidade objetiva da ordem simbólica? Pode-se tentar primeiro procurar a resposta em um tipo de sociedade onde a impureza ocupa o lugar do supremo perigo ou do mal absoluto. (KRISTEVA, 1982, p. 70).<sup>2</sup>

O que ocorre é que o sangue menstrual, diferentemente dos excrementos, relaciona-se com o abjeto não apenas pela náusea que pode provocar, mas pela questão de gênero, pois a menstruação teria um valor semelhante ao cadáver ao também representar a violência, mas atua no terreno simbólico como algo que não existe, que não é o eu individuado, nem o outro, objetificado, logo seu valor é menor que nada, bem como o cadáver.

A diferença fundamental está na categorização biopolítica do corpo feminino, que, com sua identidade negativa, o sexo “incompleto”, o sangue passa a representar uma ameaça de ordem simbólica, identitária. Ao contrário da morte, que seria uma ameaça externa, violenta e inevitável, aqui o abjeto se relaciona com a identidade de gênero, pois a menstruação, como abjeto, o é prioritariamente para aqueles que veem nela um marcador de diferença sexual.

Enquanto eles sempre se relacionam com os orifícios corporais quanto a tantos marcos de parcelamento - constituindo o território do corpo, os objetos poluentes caem, esquematicamente, em dois tipos: excremento e menstruais. Nem lágrimas nem esperma, por exemplo, embora pertençam a bordas do corpo, têm algum valor poluente. Excremento e seus equivalentes (dejetos, infecção, doença, cadáver, etc.) representam o perigo da identidade que vem do exterior: o ego ameaçado pelo não-ego, a sociedade ameaçada pelo seu exterior, a vida pela morte. O sangue menstrual, pelo contrário, representa o perigo decorrente da identidade (social ou sexual); ameaça a relação entre os sexos dentro de um agregado social e, através da internalização, a identidade de cada sexo diante da diferença sexual. (KRISTEVA, 1982, p. 71).<sup>3</sup>

Esse fato da diferença sexual e da oposição entre masculino e feminino também foi trabalhado pela professora doutora Ieda Tucherman, ao considerar que o corpo feminino, “cíclico, com a menstruação e a gravidez, seria mais próximo da natureza e neste sentido mais incontrollável e perigoso” (TUCHERMAN, 2015, p.6), aproximando esse entendimento do conceito de abjeto, ou seja, se a menstruação feminina é abjeta, é o abjeto, o corpo feminino também o será.

Através de frustrações e proibições, esta autoridade molda o corpo em um território com áreas, orifícios, pontos e linhas, superfícies e vazamentos, onde o poder arcaico da negligência mestra e principal, da diferenciação de limpeza adequada e imprópria, possível e impossível é impressionado e exercido. É uma “lógica binária”, um mapeamento primitivo do corpo que eu chamo de semiótica para dizer que, ao ser a pré-condição do idioma, depende do significado, mas de uma maneira que não é a dos sinais linguísticos nem do simbólico ordem que eles encontraram. A autoridade materna é o administrador deste mapeamento do próprio corpo limpo e apropriado; Distingue-se das leis paternas dentro das quais, com a fase fálica e a aquisição da linguagem, o destino do homem tomará forma. (KRISTEVA, 1982, p. 72).<sup>4</sup>

Logo, o que está em consideração é a oposição, cultura/natureza; macho/fêmea; ativo/passivo (TUCHERMAN, 2015, p.7), e, seguindo nossa linha de pensamento, sujeito/abjeto. Se o homem deve se afastar e dominar a natureza para impedir o contágio pela violência, e, se a mulher representa a natureza e sua violência, logo o sangue menstrual, do parto, ou ainda do aborto, deve ser censurado, combatido, negado já em um corpo com valor negativo, ainda que este corpo também carregue a vida, a fecundação e o objeto da reprodução.

E, no entanto, a preocupação bíblica de separar e ordenar encontros ainda mais na distinção supostamente anterior entre vegetais e animais. Na situação pós-diluviana, essa distinção é ressurgida sob o pretexto da oposição carne / sangue. Por um lado, há carne sem sangue (destinada ao homem) e, por outro, sangue (destinado a Deus). O sangue, que indica o impuro, assume o semeio “animal” da oposição anterior e herda a propensão pelo assassinato do qual o homem deve se purificar. Mas o sangue, como elemento vital, também se refere às mulheres, à fertilidade e à garantia da fecundação. Torna-se assim uma encruzilhada semântica fascinante, o lugar propício para a abjeção onde a morte e a feminilidade, o assassinato e a procriação, a cessação da vida e da vitalidade se juntam. “Mas a carne com a sua vida, qual é o seu sangue, não comerás” (Gênesis 9: 4) – (KRISTEVA, 1982, p. 96).<sup>5</sup>

Para além desse contexto ligado à religião, temos ainda na Grécia uma diferenciação do sangue pela questão de gênero, como também cita a professora doutora Ieda Tucherman, ao comentar os estudos de Aristóteles, baseados em uma dualidade macho/fêmea: “sangue menstrual sangue frio — e o esperma — sangue quente; o esperma, superior por gerar a vida, em contraposição à menstruação, inerte.” (TUCHERMAN, 1999, p. 28). Portanto não se trata apenas de uma interdição religiosa, mas sim de uma dualidade que tem sua origem anterior ao estabelecimento da religião sobre os corpos.

## Conclusão

Nesse texto procuramos abordar de maneira sintética o conceito de abjeto com relação ao sangue, e secundariamente em relação à morte, estabelecendo pontos de convergência entre a teoria de Georges Bataille e Júlia Kristeva para corroborar os argumentos. A partir desses autores foram traçadas linhas de convergência entre os filmes que são objeto aqui nesse artigo para corroborar uma hipótese de que o

cinasta Carlso Reichenbach faz um uso do sangue como elemento estético ora como símbolo e ora como alegoria, inferindo diversas interpretações possíveis para os espectadores.

É importante lembrar que o cineasta se utiliza do símbolo, principalmente para introduzir aspectos divinos com relação aos seus personagens, seja por meio da morte, ou ainda por meio de relações interpessoais entre esses. Já o aspecto alegórico se aproxima se forma clara do debate político, seja em relação à estrutura da sociedade, seja por meio de discussões específicas, como a do aborto, ou mesmo as consequências da ditadura militar.

Em todo esse período, o diretor estabelece pontes entre o erotismo e o corpo com o discurso proferido em suas obras, pois como ele mesmo afirma, sua intenção, é “mostrar o corpo para falar do espírito”, convergindo para um debate filosófico que transcende sua narrativa.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Notas Sobre o Gesto*. Ouro Preto: Artefilosofia, 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIERKEGAARD, Soren. *O Desespero Humano – Doença até à morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Temor e Tremor*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror – an essay on abjection*. Tradução de LEON S. ROUDIEZ. UCL, New York, 1982.

REICHENBACH, Carlos. Carlos Oscar Reichenbach Filho. IN: *Filme Cultura* n° 28. Rio de Janeiro: EMBRAFIME. Fevereiro de 1978. p. 73 – 83.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*. Lisboa: Ed. Veja, 1999/2004.

## Notas

1. Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, rodrigoafm5@gmail.com

2. Tradução livre: Why does corporeal waste, menstrual blood and excrement, or everything that is assimilated to them, from nail-parings to decay, represent—like a metaphor that would have become incarnate—the objective frailty of symbolic order? One might be tempted at first to seek the answer in a type of society where defilement takes the place of supreme danger or absolute evil.

3. Tradução livre: While they always relate to corporeal orifices as to so many landmarks parceling-constituting the body's territory, polluting objects fall, schematically, into two types: excremental and menstrual. Neither tears nor sperm, for instance, although they belong to borders of the body, have any polluting value. Excrement and its equivalents (decay, infection, disease, corpse, etc.) stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-

ego, society threatened by its outside, life by death. Menstrual blood, on the contrary, stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference.

4. Tradução livre: Through frustrations and prohibitions, this authority shapes the body into a territory having areas, orifices, points and lines, surfaces and hollows, where the archaic power of master and neglect, of the differentiation of proper-clean and improper dirty, possible and impossible, is impressed and exerted. It is a "binary logic," a primal mapping of the body that I call semiotic to say that, while being the precondition of language, it is dependent upon meaning, but in a way that is not that of linguistic signs nor of the symbolic order they found. Maternal authority is the trustee of that mapping of the self's clean and proper body; it is distinguished from paternal laws within which, with the phallic phase and acquisition of language, the destiny of man will take shape.

5. Tradução livre: And yet, the biblical concern with separating and ordering encounters further on the supposedly previous distinction between vegetable and animal. In the postdiluvian situation such a distinction is brought out again under the guise of the flesh/ blood opposition. On the one hand there is bloodless flesh (destined for man) and on the other, blood (destined for God). Blood, indicating the impure, takes on the "animal" sense of the previous opposition and inherits the propensity for murder of which man must cleanse himself. But blood, as a vital element, also refers to women, fertility, and the assurance of fecundation. It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection where death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality all come together. "But flesh with the life thereof, which is the blood thereof, shall ye not eat" (Genesis 9:4).



# Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas

*Sancler Ebert<sup>1</sup>*

**Resumo** Neste artigo vamos investigar quais eram os públicos de Darwin, o imitador do belo sexo, artista transformista que fez sucesso nos palcos dos cineteatros cariocas entre 1914 e 1933. Para isso, analisaremos as notícias e publicidades veiculadas nos periódicos *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias*. Interessamos neste primeiro momento mapear quais públicos eram citados nos jornais, buscando refletir sobre cada um deles e discutindo as razões de tais tipos de públicos serem anunciados em detrimento de outros.

**Abstract** In this paper we are going to investigate the audiences of Darwin, the imitator of the beautiful sex, a transformant artist who was successful in the stages of the Carioca cineteatros between 1914 and 1933. Thereunto, we will analyze the news and publicity published in the periodicals *Correio da Manhã* and *Gazeta de Notícias*. We are interested in mapping which audiences were mentioned in the newspapers, trying to reflect on each one of them and discussing the reasons why such audiences are advertised to the detriment of others.

## Introdução

Nesta comunicação, buscamos investigar quais eram os públicos que eram citados pelos periódicos como sendo os de Darwin, o imitador do belo sexo, artista transformista que fez sucesso nos palcos dos cineteatros cariocas entre 1914 e 1933. No entanto, antes de nos debruçarmos sobre a figura de Darwin, faz-se necessário contextualizar esse período no qual as atrações de palco conviviam com os filmes na tela.

Como aponta Ferraz (2012), por um longo período, o cinema não foi a única atração desses estabelecimentos e, às vezes, nem mesmo a atração principal: “Os filmetes concorriam com atrações de mágica, mostras de boneco de cera, panoramas, demonstrações de levitação e diversas outras atrações curiosas. Também a concepção de público cinematográfico, conforme conhecemos, ainda não parecia se configurar” (FERRAZ, 2012, p. 43).

Os motivos pelos quais os cinemas se tornaram cineteatros no final da década de 1900 ainda merecem mais investigações, mas alguns autores já nos deram indicações, como Vicente de Paula Araújo (1976), que credita essa mudança aos preços altos dos ingressos dos espetáculos teatrais que afugentavam os espectadores. “Para atrair ao mesmo tempo o frequentador do cinema e do teatro, os empresários encontraram uma solução simples, prática e econômica: proporcionar funções mistas de palco e tela e cobrar o preço do teatro. Eis porque muitos cinemas se transformavam em cinema-teatro” (ARAÚJO, 1976, p. 369).

Alice Gonzaga explica a transformação dos cinemas em cineteatros devido a diferentes fatores. Primeiro, como uma forma preventiva de atrair público, uma vez que, as reprises começavam a ser notadas. Gonzaga também observa que os filmes-cantantes, em voga na época, se ligavam diretamente ao teatro e por isso, incitavam os proprietários a investir em atrações de palco. A pesquisadora cita o Cinema-Teatro, inaugurado em 18 de fevereiro de 1909, como marco dessa retomada. Além desses motivos, Gonzaga esclarece que a mudança teve um incentivo extra: “Procurando auxiliar os atores, a prefeitura concedera redução de impostos aos estabelecimentos que explorassem conjuntamente peças e filmes” (GONZAGA, 1996, p. 97).

Com a saturação do mercado de cinemas em 1912, muitos estabelecimentos fecharam e os que resistiram, permaneceram com atrações mistas, situação que foi se modificando apenas no final da década de 1930, quando tal modelo se esgotou.

(...) dando lugar a um mercado exibidor mais consolidado e alinhavado às mudanças urbanas da cidade, ao gosto das plateias e à oferta de filmes americanos. Espetáculos de

palco e tela foram substituídos por sessões estritamente cinematográficas, em grandes e luxuosos palácios do cinema, os movie palaces (FERRAZ, 2012, p. 64).

Essa contextualização é importante para entendermos a forte relação que havia entre as atrações de palco e os filmes, que juntos formavam uma experiência diferente da que temos hoje, por exemplo. Como destaca Schvarzman (2005), “A avaliação de um filme não se desprendia, no cinema mudo, da observação sobre o espetáculo como um todo, nem do acompanhamento da orquestra ou do pianista” (p. 157). Tanto que ao analisar a crítica feita na época, a autora afirma que “(...) estava em pauta não exclusivamente a apreciação estética de um determinado filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os vários números artísticos que o precediam, assim como a sala, sua ‘atmosfera’ e os espectadores” (SCHVARZMAN, 2005, p. 156).

Por isso que, ao pensarmos sobre os públicos de Darwin apresentados pelos periódicos, precisamos considerar que havia diferentes razões para as pessoas irem aos cineteatros naquela época. Elas poderiam ir interessadas nessa dupla oferta de entretenimento: atrações de palco e tela. Assim como, poderiam frequentar atraídas pela presença do artista ou pela exibição dos filmes anunciados. No entanto, uma análise dos diversos anúncios publicitários e notas publicadas na imprensa, relacionados à Darwin, nos fazem inferir que a presença do artista tinha um destaque na programação em muitos casos, sendo contratado pelo cineteatro como grande atração e responsável por atrair o público.

O sucesso de Darwin, no Rialto

Darwin continua a ser a “great attraction” do Rialto. Ainda hont<sup>2</sup> esse artista, que é um imitador do sexo frágil admiral, de uma perícia incomparável, causou um verdadeiro sucesso. A multidão que se aglomerava na platéia do Rialto não lhe regateou aplausos (Correio da Manhã, 19/04/1922, p.6)

### **Mas afinal, quem era Darwin?**

Já mencionamos muito aqui o artista, mas ainda não respondemos, afinal, quem era Darwin? Conhecido como imitador do belo sexo, Darwin se apresentava em cineteatros antes das sessões dos filmes em apresentações que combinavam a interpretação de cantoras de diferentes nacionalidades, a imitação dos trejeitos femininos e exibição de figurinos de luxo. Duas reportagens publicadas na imprensa indicam a nacionalidade espanhola do artista, informação que carece de mais comprovações (EBERT, 2018a). Entre os anos de 1914 e 1933, o transformista foi atração do palco de mais de uma dezena de cineteatros no Rio de Janeiro como Cinema América, Cinema Americano, Cinema Atlantico, Cinema Centenário, Cinema Central, Cine Palais, Cine Smart, Cine-Theatro Brasil, Cine Theatro Modelo, Palace-Theatre, Pathé Cinema Music Hall, Republica, Rialto.

No início de suas apresentações no Brasil, Darwin interpretava canções estrangeiras, travestindo-se como uma cantora francesa, espanhola e italiana:

Então, como num elegante “music-hal”, os typos passam... É a chanteuse parisiense com todo seu requinte de civilização e de chic; e a salerosa hespanhola, cantando irrequietas habaneras; é a cantora italiana com a mesma doçura na voz de canções embaladoras como ellas devem ser as noites enluaradas de Napoles... Darwin vive com uma infinita naturalidade, num conjunto de nuances, e uma variante de modalidades, todas essas silhuetas impressionantes. (Gazeta de Notícias, 01/11/1914, p. 2).

Depois de anos no país, o artista passa a interpretar sucessos nacionais, como Maroca, que obteve êxito em carnavais (Correio da Manhã de 19/04/1922, p. 6). As publicidades e notas informam uma renovação constante dos números do artista, que teria um “repertório inesgotável” (Correio da Manhã de 05/04/1922) “Todas as noites números novos”, promete o Gazeta de Notícias (10/08/1922). No *Correio*

da *Manhã* de 31 de outubro de 1923, por exemplo, encontramos uma nota que destaca a presença de uma “grande orquestra” acompanhando os números de Darwin no Cinema Smart.

Embora as canções e figurinos de luxo fossem uma grande atração nos espetáculos do transformista, nada era mais fascinante para o público do que sua imitação de mulheres. Tanto que o jornalista e político Costa Rego escreveu um artigo *O poder do artifício* no *Correio da Manhã* de 21 de abril de 1922 onde defendia que “o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua ilusão” (p. 2). No texto, Costa Rego destaca como o uso de sedas, peles e plumas somados ao uso de maquiagens tornava Darwin uma bela mulher.

Em primeiro lugar, veste-se a primor. Nas sedas, nos arminhos, nas pelles, nas plumas, está pode-se dizer, metade da mulher. Em seguida, recorre Darwin à chimica dos potes de creme, dos lápis e carvões, dos carmins e pós de arroz, dos postigos e dos grampos. Assimila ele, assim, a segunda metade (*Correio da Manhã*, 21/04/1922, p.2).

No entanto, o jornalista acreditava que era a observação do artista sobre o corpo feminino que o tornava tão famoso:

(...) porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoais, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um physico acessível ao esforço da adaptação.

Impressionando a imprensa da época com seu talento, Darwin teve seu sucesso junto ao público carioca registrado nas páginas dos jornais, como no *Correio da Manhã* de 18 de abril de 1922 onde se lê: “continuação do colossal sucesso que está obtendo no nosso palco um artista que passou a ser ultra-querido do público, Darwin (o imitador do belo sexo)” (p. 5). O mesmo periódico anuncia a estreia do artista no Rialto informando que: “Darwin, em toda a parte onde se tem exibido, consegue temporadas brilhantes, como ultimamente aconteceu nos cine-teatros Americano e America” (*Correio da Manhã*, 06/04/1922). Pouco dias depois vem a confirmação: “Hoje, continuação do esplendido triumpho que está tendo no palco do palácio da cinematographia o elegante, o interessante, o celebre artista Darwin” (*Correio da Manhã*, 09/04/1922). No mês seguinte, o artista continua no Rialto e o jornal informa sobre: “O êxito crescente e ruidosíssimo do mais perfeito e admirável imitador do belo sexo: Darwin, o sem rival” (*Correio da Manhã*, 06/05/1922, p. 12). Ao destacar o retorno aos palcos do transformista após um período doente em 1924, o *Correio da Manhã* escreve: “Os seus admiradores, que são incontáveis, já lastimavam a ausência do grande artista” (02/01/1924). A fama de Darwin aparece também numa nota que relaciona o artista ao filme a ser exibido após sua apresentação.

Jack Holt e Darwin

O primeiro é querido na América e em todo o mundo pelo seu trabalho admirável no desempenho de filmes de valor; o segundo é conhecido em todo o Rio, pela perfeição com que apresenta os seus encantadores números de imitação nos quais é na verdade, inimitável. Em tudo, uma relação existe e importante: é que ambos estreiam amanhã no Rialto, hoje o cinema da moda. - Jack Holt, no encantador filme da Paramount - “A luta pelo amor”, e Darwin, nos seus trabalhos impecáveis, variados e sempre interessantíssimos (*Gazeta de Notícias*, 15/08/1923, p.9)

Além das notas na imprensa, a própria participação do artista na comédia *Augusto Annibal quer casar*, de Luiz de Barros em 1923 aponta para o sucesso do transformista junto aos cariocas (EBERT, 2018b). Isso porque, como explica Araújo (2015), a obra de Barros vai acionar diversos artistas de outras formas de arte para o filme, como o protagonista Augusto Annibal que lotava teatros com a revista *Aguenta Felipe!*, as garotas do Ba-ta-clan que estavam em turnê no país e Yara Jordão, vencedora de um concurso de beleza.



**Figura 1.** Augusto Annibal e Darwin (em destaque) no falso casamento. Revista A Sena Muda, n. 129, 13 de setembro de 1923, p. 6

No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir pendurado em um avião (A Scena Muda, 13/09/1923, p.6-7, 31).

Como podemos notar, Darwin fazia sucesso junto ao público carioca, tanto que permaneceu se apresentando na então Capital ao longo de quase vinte anos (com alguns períodos de interrupção). A partir disso, nos interessa nessa comunicação investigar quais eram os públicos de Darwin elencados pelos periódicos *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias*, os quais possuem mais menções ao artista. Para essa comunicação, realizamos pesquisas nos periódicos com o recorte temporal de 1914 a 1933, com um maior número de registros sobre o público entre anos de 1922 e 1924.

### Os públicos de Darwin nos periódicos cariocas

Por meio de uma primeira observação sobre o material, podemos inferir que Darwin fazia sucesso tanto com o público masculino quanto feminino. No artigo de Costa Rego, já citado nesta comunicação, o jornalista observa que o fascínio do transformista atinge homens e mulheres. “O mundo feminino tem ido aplaudi-lo como se se tratasse de uma “estrela” de opereta; e o próprio mundo masculino, formado de graves senhores calvos, de monóculo, cerca Darwin de atenções que só se multiplicam em circunstâncias idênticas, às bailarinas” (*Correio da Manhã*, 21/04/1922, p.2).

Embora seus fãs fossem de ambos os sexos, Darwin tinha uma atenção maior do público feminino conforme indicam publicações do *Correio da Manhã*. Na publicidade do filme *Martírio de quem ama* (*Sofrimento de uma noiva*), a ser exibido no Cinema Central, no rodapé se anuncia:

“(…) Darwin, o artista que tem recebido as mais calorosas manifestações do sexo feminino em todas as plateias onde se tem feito exhibir” (27/08/1922, p. 5).

Em uma nota, Darwin é apresentado como o “verdadeiro ídolo das moças” (*Correio da Manhã*, 29/08/1922, p.4), alcunha que é repetida poucos dias depois (*Correio da Manhã*, 01/09/1922, p.14). A reação feminina ao artista aparece também numa nota que divulga apresentação de dez toilettes novas e riquíssimas no Cine Smart de Vila Isabel: “A plateia tem sido pequena para conter os seus numerosos admiradores, principalmente do sexo feminino, que freme de entusiasmo, quando o simpático artista aparece em cena” (*Correio da Manhã*, 19/03/1924, p.5).

Aparentemente, as maiores fãs de Darwin frequentavam o Cine Smart, pois duas outras notas relacionadas ao local registram o interesse do público feminino pelo artista. Na primeira vem uma triste notícia: “Darwin, o correto artista que o mundo feminino tanto admira, estará somente esta semana no cinema Smart, em Vila Isabel, dando o seu último espetáculo domingo próximo” (*Correio da Manhã*, 26/03/1924, p.5). Já a segunda nota traz uma final feliz, demonstrando que o público feminino do cineteatro não aceitou a despedida do artista e em 11 de abril de 1924 lia-se: “Darwin, a insistentes



pedidos das senhoras e senhoritas do bairro” (Correio da Manhã, 11/04/1924, p. 6).

A reação feminina ao artista aparece também no *Gazeta de Notícias* de 01 de novembro de 1914: “As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente...” (p. 2).

É interessante observar que a maior parte dos comentários sobre o público feminino é de 1922 e 1924, período que podemos considerar como o auge do artista. 1922 foi o ano com maior registro de apresentações de Darwin na imprensa carioca, com mais de 100 menções aos seus espetáculos. Já 1924, tem um número próximo, cerca de 70 menções. Outro ponto que nos leva a acreditar que esse período foi o auge de Darwin é que em 1923 ele participou do filme de Lulu de Barros. O apelo do artista junto ao público feminino da época merece, no entanto, uma reflexão mais aprofundada.

O sucesso de Darwin com os homens aparece bem menos e quando surge é mais relacionado ao filme *Augusto Annibal quer casar*. Em relação aos espetáculos, encontramos uma nota, em tom jocoso, publicada em 21 de dezembro de 1923 no *Correio da Manhã* intitulada “Homem ou mulher?”: “(...) Darwin engana o olho mais exercitado, enfeitiça o mais sabido dos conquistadores. Mas, às vezes, é preciso pôr um ponto final no entusiasmo da platéia masculina e Darwin faz ouvir a sua verdadeira voz, grossa e cheia, que arrefece todas as audácias em perspectiva” (p. 5).

Outros relatos sobre as apresentações do transformista vão demarcar essa necessidade de desfazer o encanto, do artista desmontar-se no palco, frente à plateia, demarcando seu trabalho como uma arte. Isso explica porque o artista fazia sucesso num período em que a travestilidade em público constituía uma violação do Código Penal (até 1940), levando a detenção (GREEN, 2000, p. 172). A travestilidade só poderia ser aceita como arte e não como forma de vida. Fora do palco e até mesmo nele, ao final do espetáculo, Darwin revela-se homem, reforçando que seu trabalho era criar a ilusão em seus espectadores. Algo que vai se alterar nos últimos anos de Darwin no Brasil, na década de 1930, quando o artista vai passar a se apresentar tanto travestido de mulher quanto utilizando vestes e trejeitos masculinos.

Se não temos diversas menções ao sucesso de Darwin junto à plateia masculina, sendo os relatos de Costa Rego e da nota acima um dos poucos que encontramos, há uma anedota publicada em 28 de julho de 1929 no *Correio da Manhã* na coluna do Dr. Florius que indica que o transformista contava sim com fãs do sexo masculino.

Aqui no Rio, deu-se, há tempos uma interessante mudança de nome. Nasceu um pequeno ao tempo em que fazia as suas exhibições theatraes o conhecido transformista Darwin. O pae do pequeno admirador do homem que tão bem se travestia, entendeu registrar o filho como Darwin. Mas, ao que parece, pronunciando o nome ao seu modo, o escrivão do registro entendeu Dário. Dahi, passou o menino a ser chamado de Dário o resto da vida. (p.6).

Deve-se contextualizar que, quando esse texto é escrito, em 1929, Darwin já não se apresentava mais no Rio desde 1924 e que retornaria a então Capital Federal em 1932. O menor número de citações sobre o apreço do público masculino ao trabalho de Darwin pode estar relacionado ao machismo da sociedade, uma vez que, um homem que confessasse interesse no transformista poderia ser considerado menos homem ou ter sua masculinidade questionada. Além disso, observando as notas e publicidades, podemos compreender que o trabalho de Darwin era colocado como uma arte e a sua travestilidade vista como um motivo de graça, dessa forma, uma presença maior de menções a fãs do sexo masculino poderia suscitar um olhar sexualizado sobre o trabalho do artista, algo que não parece ser o que buscavam a imprensa e os proprietários dos cineteatros, até porque como veremos em seguida, Darwin também se apresentava para o público infantil em matinés promovidas pelo cineteatro Rialto. O *Gazeta de Notícias*



de 25 de agosto de 1923 anuncia *Uma matiné monumental*:

Será o que amanhã o Rialto vai oferecer aos petizes cariocas. E que programa terá essa matiné!... No palco, Frosso, o homem boneco, se despedirá da platéia carioca e distribuirá as crianças uma farta quantidade de deliciosos bombons, “Beijos”; Darwin, o inimitável imitador do belo sexo apresentará novos trabalhos admiráveis; Laufer, o mais original dos músicos excêntricos e na tela Priscila Dean e Wallace Beery, aparecerão no super-film “A chama da vida” (p.4)

Estranhamente, seis dias depois, em 31 de agosto de 1923, o mesmo periódico vai comentar a inauguração da matiné infantil do Rialto como se ela tivesse ocorrido no dia anterior.

Inaugurou ontem as suas matinés infantis, o Rialto e a estreia foi das mais auspiciosas. O vasto salão se encheu do princípio ao fim do mundo miúdo que foi apreciar os fantoches, o esplendido teatrinho de bonecos. Darwin, o inimitável imitador do belo sexo e Gabriela Kossilkov, a linda bailarina. Para hoje continuam no palco os mesmos números de atrações. (Gazeta de Notícias, 31/08/1923, p. 8).

Embora nos pareça hoje muito inovador sessões infantis com a presença de um transformista, precisamos lembrar que naquela época, a apresentação de Darwin era considerada uma atração curiosa, como as outras que são citadas na notícia como o homem boneco, a bailarina estrangeira, o músico excêntrico. E devemos levar em conta que o trabalho de Darwin era considerado uma arte e não tem o mesmo sentido que damos hoje as travestis, ainda infelizmente muito ligadas à prostituição e que os espetáculos de Darwin teriam maior proximidade hoje com que entendemos como arte drag, guardadas suas diferenças notórias.

Dando continuidade a exploração dos públicos citados pelos periódicos, encontramos menções a elite carioca e seus bairros. “Amanhã festa artística do distinto artista Darwin. Dedicada as exmas. famílias do aristocrático bairro de Copacabana” (Correio da Manhã, 25/01/1922, p. 4). O mesmo estabelecimento, numa primeira nota sobre os espetáculos do transformista vai utilizar o termo “seleto” para se referir à plateia.

Darwin deliciou os espectadores com os seus números interessantes, apresentados com grande luxo. O público seleto que enchia o Americano aplaudiu-o com grande valor, chamando-o repetidas vezes à cena. Um sucesso de toda a linha, que se vai repetir por muitas noites, com certeza (Correio da Manhã, 10/01/1922, p.5).

O Cine-Theatro Brasil, local que abrigou a maior parte das apresentações de Darwin em 1922, também deu destaque ao seu público diferenciado: “Continua a ser o assunto do dia, nas rodas chics da Tijuca, o sucesso que está obtendo no Cine-Theatro Brasil o inimitável Darwin, nas suas criações de figuras femininas (...)” (Correio da Manhã, 10/06/1922, p. 4).

Será necessária uma segunda parte da análise do público, vinculada aos locais para capturarmos os reais públicos do artista. É natural que a imprensa e estabelecimentos destacassem uma plateia elitista e seleta, mas podemos observar que para além dos bairros nobres, Darwin se apresentou no Centro e subúrbio e apenas uma pesquisa detalhada sobre os cineteatros desses locais nos permitirá perceber se havia um público diferente do que é apresentado nos periódicos.

Por fim, devemos ressaltar uma forte presença do termo família vinculado aos espetáculos do transformista, não só que o público era familiar como a apresentação em si. A citação anterior do Cine Americano de Copacabana já faz uso do termo, mas encontramos a primeira utilização na publicidade do Pathé Cinema Music Hall de 25 de fevereiro de 1915: “No palco: o celebre imitador do belo sexo: Darwin - Darwin especialmente contratado para ser apresentado às exímias famílias é o mais perfeito, o mais apreciado, o mais correto imitador de artistas femininos” (Correio da Manhã, p.6).

Ao longo de 1922, familiar se torna adjetivo para descrever os espetáculos do transformista: “Cinema Americano - O mais famoso imitador do belo sexo, conhecido e sem rival no gênero Cantante de 2 Vozes – Gênero de Variedades exclusivamente familiares – Riquíssimo guarda-roupa” (Correio da Manhã, 14/01/1922, p.5). Meses depois, em 15 de julho, o Cinema Atlantico anuncia o show de Darwin como “Repertorio puramente familiar” (Correio da Manhã, p.5), o mesmo faz o Cine Theatro Centenario em 08 de agosto: “DARWIN Conhecido sem rival no gênero! Sublime e escolhido repertorio! Cantante a duas vozes! Genero de variedade familiar! (...)” (Gazeta de Notícias, p.8).

Concluindo, por meio dessa observação sobre os públicos elencados pelos periódicos podemos notar que adultos, crianças, homens e mulheres apareciam como componentes das plateias de Darwin, sendo esse grupo formado por famílias de uma elite que consumia as atividades culturais da época. Embora essa aproximação seja importante, como já colocamos anteriormente, apenas a análise dos locais e seus históricos poderá nos dar uma ideia mais clara sobre esses públicos, porque devemos nos atentar que existe uma intencionalidade por parte da imprensa e dos proprietários dos cineteatros em construir uma certa imagem do público do artista por meio das notas e publicidades.

## Referências

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- EBERT, Sancler. Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas. *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018a. p. 651-657.
- EBERT, Sancler. “Darwin noiva de Augusto Annibal”: a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923. *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territórios*. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA. Kriger, Clara ... [et al.] – 1a ed, 2018b. p. 380-391.
- FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco. 2012.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.
- GREEN, James. *Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, vol. 25, nº 49, 153-174, 2005.

## Periódicos

- A SCENA MUDA. Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>
- CORREIO DA MANHÃ. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-noticias/103730>>

## Notas

1. Sancler Ebert, professor do Centro Universitário Central Paulista (UNICEP) e membro do Grupo de Pesquisa Cinemídia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), e-mail sanclerebert@yahoo.com.br
2. Optamos por, neste artigo, manter a grafia das palavras conforme elas aparecem nas publicações.

# Cine, radio y televisión: la encrucijada intermedial en el cine mexicano

Silvana Flores<sup>1</sup>

**Resumen** Estudiaremos la transformación industrial del cine mexicano en su etapa de transición al cine sonoro y en los desafíos generados por la llegada de la televisión, teniendo en cuenta dos enfoques teóricos: la transnacionalidad y la intermedialidad. Estas propuestas nos permitirán establecer los marcos de la emergencia y declinación de los parámetros estético-industriales del cine clásico mexicano, y destacar sus particulares modos de vinculación con el panorama audiovisual de América Latina, así como también considerar la especificidad del alcance del dispositivo cinematográfico en relación con otros medios para la captación de los públicos, en una época de alta competitividad para el mercado cinematográfico de la región.

**Abstract** We will study the industrial transformation of Mexican cinema in its transition stage towards sound cinema and in the challenges of the arrival of television, taking into account two theoretic focus: transnationality and intermediality. These proposals will let us to establish the emergency and declination of the aesthetic-industrial parameters of Mexican classical cinema, and to notice its particular vinculation modes with the audiovisual panorama of Latin America. This also allows us to consider the specificity of the scope of the cinematographic device to reach publics in comparison with other media, in a time of high competitiveness for the cinematographic market of the region.

## Introducción

A través de este trabajo, estudiaremos la transformación industrial del cine mexicano en su etapa de transición al sonoro y en los desafíos generados por la llegada de la televisión, tomando como foco la actuación de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón en su rol como productores cinematográficos en dicho país. Para tal fin, señalaremos las estructuras industriales y narrativas por ellos introducidas en pos de tales cambios. Aquello será efectuado teniendo en cuenta dos enfoques teóricos particulares, que responden a las características distintivas de estos agentes cinematográficos a lo largo de su trayectoria, que comenzó a finales de la década del diez, en el negocio de la exhibición y distribución de films por parte de su padre José U. Calderón, y siguió con el trabajo de ellos en el área de la producción, en la que se iniciaron a finales de los años treinta, alcanzando fechas tan lejanas como la década del ochenta. Estos dos aspectos son la transnacionalidad, a través de los intercambios con Estados Unidos y su influencia en el mercado iberoamericano, y la intermedialidad, para dar cuenta de las diferentes estrategias de inclusión de las nuevas tecnologías. En este último punto en particular, demostraremos que la llegada del cine sonoro encontró en la industria radial y discográfica un cómplice para la expansión del cine fomentando la interconexión regional y la modernización de las técnicas, mientras que la televisión, que estaba arribando a México en el comienzo de los años cincuenta, significó un desafío de competitividad que obligó al cambio de algunas estructuras narrativas.

Estas dos propuestas nos permitirán establecer los marcos de la emergencia y declinación de los parámetros estético-industriales del cine clásico mexicano, y destacar sus particulares modos de vinculación con el panorama audiovisual de América Latina en el período aquí propuesto, así como también considerar la especificidad del alcance del dispositivo cinematográfico para la captación de los públicos en relación con otros medios, en una época de alta competitividad para el mercado cinematográfico de la región. Con el propósito de dar cuenta de todo esto, pondremos como referencia analítica algunas producciones de la familia Calderón que dieron cuenta de estos lazos transnacionales e intermediales, como *México canta* (José Bohr, 1938), también conocida como *Canto a mi tierra*, y *Club de señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1956): la primera de ellas presenta al tenor mexicano Pedro Vargas,

interpretando a un personaje proveniente del campo que es lanzado a la metrópolis como cantor de éxito, efectuándose así una férrea identificación entre el personaje y el afamado cantor de radio y teatro; la segunda introduce a la célebre bailarina cubana Ninón Sevilla por fuera de su rol tradicional como rumbera que había desplegado en años anteriores para convertirla en una conductora de televisión de gran afluencia en las televidentes femeninas, para referir a la capacidad del nuevo medio de ejercer impacto en los públicos. Entendemos que estos films representan en sus particularidades las diferentes etapas que atravesó el arte cinematográfico, específicamente en lo que se refiere a los aportes recibidos por parte de los otros medios artísticos y de comunicación, teniendo como puntos de confluencia la relevancia de las estrellas musicales, nacionales e internacionales, que los protagonizan

### **Ensamble de naciones y síntesis de medios: una aproximación conceptual**

La historia del cine, tanto la mundial como específicamente la latinoamericana, ha estado siempre atravesada por momentos de crisis y de cruces. Las crisis fueron dadas por los cambios tecnológicos producidos, por ejemplo, por la transición del cine silente al sonoro y por la competencia de otros medios artísticos y de comunicación como la radio y la televisión, que llevaron al replanteo de nuevas estructuras económicas, y al mismo tiempo a ciertas resistencias a los cambios que, por ejemplo, la introducción del sonido generaría en lo que se creía que era la especificidad del arte cinematográfico. Tal como decía Jacques Aumont et al. (2005), el cine sonoro fue un fenómeno mundial muy esperado para revitalizar y relanzar comercialmente al cine en tiempos de crisis económica, y por ende, de pérdida de público, así como también generó un debate ideológico y estético por parte de los mismos cineastas, que debían adaptarse a la novedad. El sonido, como también reflexionaba el cineasta argentino Simón Feldman (1975), también modificó las formas de encarar el rodaje y la escritura de los guiones, además de las dificultades técnicas que esto conllevaba. En segundo lugar, los cruces se fueron dando a través de otros medios circundantes, que no sólo marcaron una confrontación en lo que respecta a la competitividad, sino que a su vez se imbricaron con el cine estableciendo un movimiento de retroalimentación que hacía maleable las propias estructuras internas de cada medio en su comunicación con el otro. Es por eso que la historia del cine, y vale recalcar que México ha sido un agente eminente en esto, ha estado marcada por los fenómenos de la transnacionalidad y la intermedialidad.

Respecto a la transnacionalidad, es sabido que el cruce de caminos en los cines de América Latina entre una nación y otra ha sido una constante, aun desde sus inicios. Aunque los desarrollos de cada país son diversos, y existe una suerte de periferia dentro de la misma periferia<sup>2</sup> que ha constituido el subcontinente en la cinematografía mundial, sin embargo entendemos que los lazos, que involucraron intercambios de artistas, de músicas, de argumentos y de locaciones, han sido siempre muy vastos, gestando una interrelación que mostró una tendencia a la cooperación más allá de la competencia existente en los mercados. La historiografía dedicada al cine latinoamericano descubrió esto tardíamente, quizás con los escritos seminales de Paulo Antonio Paranaguá (1985; 2000; 2003a, 2003b), que si bien se destacaron por el enfoque comparativo (que como el autor indica, dejaron a un costado los abordajes nacionalistas sobre el cine -2003a), no obstante esto incubó transversalmente el germen de los estudios transnacionales que surgirían ya entrada la década del noventa, acrecentándose en la actualidad (López, 1999; Elena, 2005; De la Vega Alfaro y Elena, 2009; Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011; Lusnich, Cuarterolo y Aisemberg, 2017). La perspectiva transnacional se destacó, además, por prestar atención a aspectos poco trabajados en la historiografía clásica, siempre ocupada en panoramas generales o lecturas cronológicas de trayectorias, para dirigirse a asuntos concernientes a las políticas de producción, distribución y exhibición, que revelan con mayor evidencia estos movimientos de cruce, los cuales hacen



trascender el abordaje del cine hacia las fronteras, más allá de sus propios límites geográficos, para entender a los films como productos del contexto regional. Comprender esto y observar su desarrollo en los intercambios de los cines argentino y mexicano, brasileño y argentino, o mexicano y brasileño, nos podría hacer reconocer que el cruce entre naciones puede ser la esencia que nuclea los diferentes fenómenos del arte cinematográfico.

Por otra parte, la incorporación del sonido al celuloide, consolidaría, tal como puntúa Pérez Llahí, el descubrimiento de la “condición industrial” del cine y “su lugar como generador de productos culturales de consumo masivo” (205, pp., 176,177), provocando como resultado particular una explosión musical. Si el cine latinoamericano siempre se vio atrasado respecto a la hegemonía de sus referentes norteamericano o europeo, la llegada del sonido, y con él de sus músicas regionales, abrió una puerta (dificultades técnicas mediante) para darle un toque personalizado a los públicos locales y regionales, o para que quizás el lejano anhelo de que Hollywood se mudara a nuestros lares se cumpliera de algún modo (DE SOUZA FERREIRA, 2003). Así, como bien demuestra Paola Costa (1988), el cine mexicano pudo ponerse a la cabeza del mercado hispano gracias a la consolidación del sonido. Para ello, la actualidad del teatro y la radio se proyectó hacia las películas, que incorporaron a las personalidades provenientes de aquellos otros espacios artísticos. También, como destaca Paranaguá (2003), hubo una tendencia a mirar las experiencias foráneas, las cuales se consolidan con la filmación de películas en los estudios ubicados en New York y Joinville, donde Carlos Gardel se constituyó en estrella transnacional, y con las producciones de versiones dobles que establecieron contactos de artistas hispanos con los estudios de Hollywood. El auge del sonoro produjo, asimismo, cambios necesarios en las estructuras narrativas de los films, que debieron adaptarse a los nuevos atractivos que producía el cine hablado y cantado. La actuación se naturalizaría ante los antecedentes fuertemente gestuales de las estrellas del cine silente, pero también adquiriría un extrañamiento particular al incorporar en medio de un diálogo ocasional un torrente de canciones y un despliegue escenográfico en ocasiones poco verosímil. Entre las variadas y obligadas modificaciones destacó la estructura de revista musical, la cual dio prioridad a la representación en seguidilla de números con canciones y coreografías, dejando como resultado films con un muy débil hilo narrativo, pero con un alto grado de espectacularidad. En el caso del cine latinoamericano, muchas voces que deslumbraban en las radios y teatros desfilaron por las pantallas, dando a conocer al público cinematográfico los talentos de figuras como José Bohr, Carlos Gardel, José Mojica y Libertad Lamarque, entre otros. Esto dio pie a que los vínculos transnacionales marcharan al compás de la intermedialidad. Como refería antaño el historiador Domingo Di Núbila, la novedad del sonido permitía que los artistas musicales sean transportados “hasta la masa de admiradores” (1998, p. 52), popularizándoles aún más, e imponiendo lo que José Agustín Mahieu establecía como “la impronta del cine argentino de esa época: la música vernácula y sus intérpretes” (1990, p. 24). Se expandieron géneros musicales como el tango en Argentina, o el bolero en México, e incluso podemos llegar a notar cómo ambos géneros musicales -ya mixturados en su propio origen- cruzaron hacia territorios ajenos. Las gracias de estas estrellas cruzaron hemisferios y océanos dando lugar a una industria cinematográfica eminentemente transnacional y aliada con la radio y el disco, como demostraron ampliamente los estudios recientes de Matthew B. Karush (2013) y Cecilia Gil Mariño (2015) acerca del cine argentino. Películas como *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933) o *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934) constituyen un paradigma en este sentido, haciendo conocer a los públicos cuáles eran los rostros que portaban las voces a las que ya estaban familiarizados gracias al popular medio radial.<sup>3</sup>

Por otra parte, la llegada de la televisión como medio en consolidación y como nuevo participante de la sociedad de consumo durante los años cincuenta, generaría al ámbito del cine la preocupación de un competidor, que aunque en un principio no era tan masivo por la falta de acceso a un aparato de televisión en gran parte de los hogares de los sectores medios, aun así parecía hacer peligrar el ingreso



a las salas cinematográficas.<sup>4</sup> Sin embargo, tal como destaca Glauber Rocha (2004) al reflexionar sobre la televisión en una fecha más tardía, 1969, el nuevo medio de difusión no era un problema para los cineastas sino más bien para los exhibidores. Al fin y al cabo, el cine fue desde el principio una síntesis de diferentes artes, ¿por qué no podría constituirse entonces en una síntesis también de medios? Como podemos ver con estos ejemplos, la música fue un elemento motor del abordaje transnacional del cine, que permitió a cada país hegemónico de la región salir, en base a sus atractivos rítmicos y al intercambio de personalidades afamadas, a la conquista del mercado iberoamericano.

### **Cantantes, escenarios y estudios de televisión: revisión de dos casos**

Dentro del panorama cinematográfico que circundó la aparición de estos medios en cruce con el cine, podemos mencionar una amplia variedad de films que aludieron a dicha interconexión. Desde el ya mencionado *Ídolos de la radio*, pasando por otro título argentino, *La cabalgata del circo* (Eduardo Boneo y Mario Soffici, 1945), vinculado al mundo de los escenarios teatrales, específicamente el circo criollo, muchos son los ejemplos en los que las artes y los medios de comunicación se relacionaron a través del cine. Podemos aludir también al film con el que el célebre comediante mexicano Cantinflas saltó a la fama, *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1937), en el que lo vemos desenvolver sus gracias en escenarios teatrales de poca monta, o a los musicales carnavalescos *A voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga y Humberto Mauro, 1933), *Alô Alô Brasil* (João de Barro, Wallace Downey y Alberto Ribeiro, 1935) y *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), que unen la popularidad de la festividad del Carnaval con la novedad de la radio, a la cual se alude desde la apelación presente en los títulos de los últimos dos films. Además de eso, constan los registros de que desde las emisoras radiales se instaba a la gente a ver a sus artistas preferidos en las pantallas (FERREIRA LEITE, 2005). Por su parte, la televisión se hizo presente en muchas otras producciones latinoamericanas, también asociada a la atracción de los ritmos musicales emergentes y al arribo de una nueva modernidad, con sus costumbres y mentalidad. Así sucede en *Del can can al mambo* (Chano Urueta, 1951), donde el cómico mexicano Joaquín Pardavé interpreta al escandalizado director de un internado de mujeres, que no puede concebir el cambio de los tiempos, apuntando contra la televisión, desde la cual se presentan a los espectadores hogareños los nuevos ritmos bailables y la cercanía a las estrellas cantantes mexicanas, en particular Pedro Vargas, que interpreta encuadrado por la pantalla del aparato televisivo la canción “Lisboa antigua”, en una presentación musical desde Río de Janeiro, que otorga al film características transnacionales.

A partir de ahora nos centraremos en dos películas que responden a estas características intermediales y transnacionales, y que corroboran los dos períodos de crisis y cruces a los que aludimos inicialmente: *México canta* y *Club de señoritas*. Ambas responden a su vez a una tendencia en las producciones emprendidas por la familia Calderón por aprovechar la ascendencia de los espectadores por la música popular. El punto de conexión de estos films está centrado en la representación del espectáculo, o más bien, en la generación de un espectáculo tomando como referencia el espectáculo mismo. La autorreflexividad tiene como objetivo mostrar el mecanismo constituyente de la producción de entretenimiento propia de la industria cultural y atraer a los públicos, en constante estado de transformación ante los cambios tecnológicos y narrativos, a través del canto, el baile o la música en sí misma.

En el caso de *México canta*, la figura de Pedro Vargas, cantante afamado que en el momento del estreno ya gozaba de una firme presencia en los teatros y en la radio, asume un lugar de preeminencia, aprovechando el motivo musical que atraviesa al film desde su mismo título. Promocionada desde sus créditos iniciales como “una fantasía musical”, la película busca asociar al afamado cantante con la parafernalia de la industria de la música, que encuentra sus espacios de difusión a través de los

diferentes medios y espacios artísticos. En el contexto en que esta película fue lanzada es ineludible la influencia de la radio como medio de difusión de Vargas, así como también del teatro de revistas, cuyo formato va a ser adoptado por el espectáculo al que el film hace referencia. Así, cuando su personaje (que adrede lleva su mismo nombre) accede a los escenarios donde es lanzado como estrella cantante de una revista musical – revista cuyo título, no casualmente, es también homónimo al del film-, se hace un despliegue de esos diferentes vehículos. El estreno de la obra y el lanzamiento del artista están cargados de una destacada autorreferencialidad: el nombre de Pedro Vargas aparece en afiches, programas y carteleros promocionando no sólo la obra de teatro sino también, indirectamente, al film en sí mismo. Así se cumple uno de los preceptos sobre la estrella cinematográfica enunciado otrora por Edgar Morin: “Las proyecciones-identificaciones que caracterizan a la personalidad [...] tienden a acercar lo imaginario y lo real y buscan alimentar lo uno con lo otro” (1966, p. 20), en una determinación mutua entre el actor (y en este caso, cantante) y su personaje, que asume sus propias características. No es de desdeñar la frase con la que el director de la obra hace alarde de la elección del tenor, y que puede aplicarse por el mismo motivo también a la película: “Con Pedro Vargas puedes estar absolutamente seguro de que el estreno de ‘México canta’ será un éxito en toda la República”. No solamente se repite su nombre, sino que este es exaltado en diferentes instancias en relación a su condición de tenor, entre las que sobresalen expresiones tales como el “mejor tenor de América Latina”, expresión que siempre acompañó los comentarios de la prensa acerca del verdadero Vargas, haciendo coincidir una vez más al artista y su personaje.<sup>5</sup> Por otra parte, el periodismo radial se hace presente en el estreno de la obra para entrevistar a las asistentes, muchos de ellos también pertenecientes al mundo del espectáculo. Esto se realiza ante la vista de un micrófono, que representa el entorno mediático que rodea al evento. En una suerte de “teatro filmado”, también es incluida en esta primera presentación la reacción del público, el cual suelta sus comentarios sobre la interpretación de Vargas desde las butacas, siempre, claro está, en señal de aprobación. Evidentemente, estas cosas son una especie de guiño a la popularidad del cantante con su audiencia. Por otra parte, en la escena inicial del film, donde se lleva a cabo una infructuosa audición, los afiches y publicidades se hacen presentes en las manos y bolsillos de los candidatos, dando un muestrario de la influencia de los medios gráficos para la promoción de espectáculos.<sup>6</sup>

El cruce intermedial más interesante se da aquí en una confusión deliberada entre el espacio teatral y el cinematográfico, ya que se supone que el escenario despliega, en una parte del espectáculo, un decorado que alude a las pirámides mexicanas, pero el emplazamiento de la cámara proviene de exteriores, ante pirámides verdaderas donde se realiza un desfile coreográfico. La “ventana abierta al mundo” y la impresión de realidad sobre las que Bazin nos ha hecho reflexionar para el ámbito del cine se traslada en esta ocasión al artificio teatral. Es la cámara, como sustituto temporario del telón, la verdadera mediadora entre ese mundo representado y los espectadores. El espectáculo en vivo y en directo se transforma ahora en una proyección. La escenografía cambia, montaje mediante, a un paisaje virtual. Así también nos hace ver al cantante entonando su melodía sobre un lago junto a montañas y serenas embarcaciones. Lo mismo sucede con las edificaciones modernas de la ciudad: las imágenes desplegadas responden al modelo espectacular del cine (filmando en locaciones y haciendo angulaciones de cámara en picado o vistas aéreas y escalas de planos, por citar algunos ejemplos) y no se asemejan en nada a una representación teatral. El personaje y su espacio circundante se acercan al espectador, rompiendo la distancia tradicional entre el escenario teatral y las butacas. Finalmente, la figura de Pedro Vargas vestido como una especie de guerrero precolombino frente a las pirámides de Teotihuacán, se torna -fundido encadenado de por medio- en la imagen del charro mexicano que canta por la tierra. Imágenes cinematográficas y teatrales se imbrican las unas a las otras a través del recurso sintético del telón cerrándose sobre una imagen fija. El espacio

teatral, caracterizado generalmente por la visualización del decorado y la escenografía en presencia del público y en forma simultánea, se torna inmediatamente en un espacio cinematográfico, en donde priman la virtualidad de la ausencia/presencia y el fluir de las imágenes en serie, es decir, la temporalidad. Ambos espacios se funden entonces indiferenciando estos ámbitos artísticos. Por otra parte, se intercalan las escenas representadas en cada cuadro de la obra teatral con un libro de ilustraciones de los paisajes y edificaciones representativos de la mexicanidad, que vienen a acompañar, a través de esos dos diferentes medios o espacios, el contenido del espectáculo.

La música, por su parte, es introducida en una búsqueda de afianzamiento de una identidad nacional. Como establece Olmos Aguilera, el “nacionalismo musical en México no evoca otra cosa que la búsqueda de una identidad nacional en términos sonoros” (2011, p. 27), y el cine, con ejemplos como este, ha sido uno de los instrumentalizadores de aquel propósito. Desde los mismos títulos de crédito, se da cuenta de los artistas musicales que formaron parte del film, como el grupo “Los cuatro vagabundos”, o de célebres compositores como Pepe Guízar o el mismo director, José Bohr, cuya trayectoria incluyó al canto como actividad central. Esos títulos también contienen dibujos de montañas, que refieren a un paisaje mexicano, así como diferentes tipos de íconos del país: campesinos, cactus, iglesias y pirámides, acompañados de notas musicales, consolidando esta fusión entre canto y tierra. Pedro Vargas hace su primera aparición en la narración desde su propio canto, y a la intemperie de esa tierra que el film alaba continuamente. Por tanto, el espacio campestre es el marco de referencia de aquel descubrimiento, aprovechando así la oportunidad de vinculación entre el talento del cantante y el afianzamiento con los valores terruños. A partir de allí, el canto a la tierra será una constante en la película, que pasará de representar el idilio del ámbito rural y la migración a la ciudad en donde el personaje es llevado al éxito. A pesar de dicho énfasis en lo nacional, esta exhibición de prototipos mexicanos busca al mismo tiempo, en el afán de extensión del mercado cinematográfico mexicano en Hispanoamérica, la promoción de dicha cultura en públicos que trasciendan el marco geográfico local, en particular si consideramos los usos del tenor como estrella de exportación, como representante de la mexicanidad.

El segundo film a analizar está enmarcado no solamente por la novedad de la televisión, que estaba en inminente expansión en México en el tiempo de su estreno,<sup>7</sup> sino también por la industria de la música, herramienta que ha sido funcional en el cine mexicano para alcanzar mayor visibilidad en los públicos. En general, la música cubana, y específicamente el chá-chá-chá, tienen un lugar de preeminencia que ya venía siendo tendencia en tiempos precedentes con el cine de rumberas, del cual los productores de la película, Pedro A. Calderón y Ninón Sevilla, también actriz protagónica, habían sido sus mayores propulsores. Para reforzar la presencia de ese género musical, la película contiene un número de la orquesta América, dirigida por el célebre Ninón Montejár, a quien se le adjudica el título de creador del chá-chá-chá,<sup>8</sup> incluyendo en la letra de la canción un canto a la unidad de las mujeres mexicanas y cubanas, alabadas por su habilidad para ese baile, en un tono eminentemente transnacional.

*Club de señoritas* inicia con la pantalla de un televisor mostrando imágenes de personas bailando la canción que acompañaba los créditos, en una especie de programa orientado a los concursos de baile, promoviendo así a este medio de comunicación como el eje a través del cual se desarrollarán los acontecimientos narrados. A su vez, el título de la película alude al programa de televisión conducido por la protagonista, Lucero, una conductora que alienta a las mujeres a defenderse contra la tiranía de los hombres. La inclusión de la novedad de la televisión da cuenta de la integralidad de los medios de comunicación, en competencia pero también en alianza con el cine. El film a su vez alude a la rivalidad entre programas de televisión, con la oposición entre el “Club de señoritas” y el “Club del chá-chá-chá”, producción televisiva impulsada por el novio de Lucero para hacer su contrapartida a la batalla de los

sexos. La llegada del nuevo programa incluye también la instalación de dos aparatos de televisión en los hogares, para que el hombre y la mujer de la casa puedan ver su espectáculo de predilección. Esto nos lleva entonces a la aparición de un nuevo agente al que este tipo de películas buscará representar. Así como en el film anterior, el público de la radio y del teatro tienen un lugar de interlocutor con los artistas promovidos, aquí surge la figura del televidente, con su específica complejidad y variedad, resumida en la confrontación entre los hombres y las mujeres y la posesión de los espacios de la casa.

El programa de Lucero compite con otros provenientes de la televisión, pero también está enfrentado a la radio. Esto es notorio en las escenas cómicas insertadas a modo de microhistoria paralela: una pareja discute en el automóvil cambiando de estación, sea la mujer para escuchar la transmisión radial del “Club de señoritas”, o el hombre, para presenciar el auspicio en otra emisora de un lápiz labial por él manufacturado, o para disfrutar del ritmo del chá-chá-chá. La música y la industria de la publicidad se hacen presentes una vez más como parte del desarrollo de los nuevos tiempos que la época del film representan, añadiéndose también a la intermedialidad una emergente transmedialidad, por la transmisión de un mismo programa a través de dos medios diversos. El film también despliega otros aspectos de la diversidad mediática, a través del uso del conmutador para las llamadas telefónicas al programa, que dan cuenta de una interconexión con el televidente, y la prensa gráfica, que se encarga de cazar noticias escandalosas. A eso se suma el fenómeno de las suscripciones telefónicas y epistolares por parte de las fans del programa.

El aparato televisivo no solamente transmite el programa de Lucero, sino también eventos deportivos y programas musicales, haciendo así un muestrario de los diversos modos de entretenimiento de la sociedad emergente en los años cincuenta, como la lucha libre y el boxeo (más aún si tenemos en cuenta que los años cincuenta vieron nacer, particularmente con producción de la familia Calderón, el género de los films de luchadores, que incluyó una variante de mujeres luchadoras). La película, en consecuencia, hace referencia a ese espectáculo-deporte a través de un muestrario de golpes, llaves y candados por parte de Lucero y alguna de sus compañeras.

Por otra parte, a diferencia del cine clásico, que tradicionalmente solía ocultar todo vestigio de artificialidad, vemos a Lucero acompañada de la cámara de televisión, mostrándose el trabajo detrás de escena que conlleva la transmisión de un programa televisivo (con sus operarias, trípodes y auriculares para la grabación). Asimismo, el personaje mantiene una dualidad entre el ámbito público y privado a lo largo de la narración, que da a entender el artificio de ese medio de comunicación, y revelando otro mecanismo propio de las personalidades del espectáculo: la fabricación de la estrella estableciendo interconexiones entre su vida personal y la eficacia comercial de su presencia pública. Lucero responde a esta construcción que Edgar Morin asociaba a una especie de mercantilización propia del sistema capitalista. Decía el sociólogo que la “estrella posee todas las virtudes del producto en *serie* adoptado en el mercado mundial” (1966, p. 162). De ese modo, su imagen se vuelve deseable, y en consecuencia también imitable por parte de los espectadores, en este caso las televidentes del “Club de señoritas”, que adquirieron la imagen-producto de Lucero como representante de los derechos de las mujeres, para reproducirla en sus propias vidas, aun a costa de la falsedad de dicha construcción. A través de la adhesión masiva de las mujeres seguidoras de Lucero, el aparato de televisión pasa a constituirse en un elemento que sobrepasa a la radio y al cine en su capacidad de nuclear voluntades, y es precisamente el cine, su competidor en desventaja, el que nos da cuenta de ello con este film.

## Conclusión

En épocas de transformaciones (tecnológicas, estéticas y sociales) y de surgimiento de nuevos agentes (actores, directores, productores, cantantes, bailarines, músicos), de un cine en busca de



reformas acordes a su tiempo, podemos observar que tanto en la consolidación del cine sonoro como en la irrupción del aparato televisivo, hubo una tendencia en los nuevos hábitos de los espectadores a la asimilación y a la confrontación entre artes y medios, así como a la intervencionalidad regional, la cual responde a una serie de prácticas industriales que se manifiestan en los dos conceptos que fueron base teórica de este trabajo: la idea de intermedialidad y de transnacionalidad como formas de explotar los diferentes recursos que el cine ha invertido para su expansión. Como podemos ver, tanto en *México canta* como en *Club de señoritas* hay un interés por señalar la autorreferencialidad sobre el mundo del espectáculo, que queda plasmada en la identificación entre los títulos y los espectáculos, teatrales o televisivos, que presentan los films, en donde los diversos medios de comunicación confluyen en pos de una misma finalidad: explotar la popularidad de las estrellas de la canción y del baile, que protagonizan, respectivamente, a dichas películas. Comprendemos que ambas son un producto evidente de los cambios que la industria cultural introdujo en sus respectivos tiempos, pero también, con su inclusión de ritmos musicales propios y ajenos, y de estrellas cinematográficas y musicales transnacionales, fueron un intento de seguir expandiendo el alcance del cine mexicano en el mercado latinoamericano.

## Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques, BERGLA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc. "El filme como representación visual y sonora". En *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- CASTRO RICALDE, Maricruz y MCKEE IRWIN, Robert. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- COSTA, Paola. "Cine y Estado en México hasta 1970". En *La 'apertura' cinematográfica*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- DE LA VEGA ALFATO, Eduardo. *José Bohr. Pioneros del cine sonoro 3*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y ELENA, Alberto (Eds.). *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española, 2009.
- DE SOUZA FERREIRA, Susana Cristina. *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DI NÚBILA, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.
- ELENA, Alberto. *Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina*. Disponible en <http://www.liceus.com>, 2005.
- FELDMAN, Simón. *Guión cinematográfico. Curso teórico práctico*. Buenos Aires: Ediciones Librería Lorraine, 1975.
- FERREIRA LEITE, Sidney. *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2015.
- KARUSH, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- LÓPEZ, Ana. "Hollywood-México: Dolores del Río, una estrella transnacional". En ELENA, Alberto y PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Eds.). *Mitologías Latinoamericanas. Archivos de la Filmoteca*. N° 31, Valencia, 1999.
- LUSNICH, Ana Laura, AISEMBERG, Alicia y CUARTEROLO, Andrea (Eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.
- MAHIEU, José Agustín. "Imágenes del pasado: panorama del cine argentino durante las décadas de los años 30, 40 y 50". En TUJILLO, Iván (Dir.). *Cine latinoamericano. Años 30-40-50. XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas. Coordinación de Difusión



Cultural / UNAM, 1990.

MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

OLMOS AGUILERA, Miguel. “Rememoración, conmemoración y nacionalismo en la música del noroeste de México”. En AA.VV. *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*. México: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2011.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. L'Harmattan : Paris, 2000.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003a.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003b.

PÉREZ LLAHÍ, Marcos Adrián. “Los arrabales de la periferia. Albores del sonoro en las cinematografías marginales de América Latina”. En LUSNICH, Ana Laura (Ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

ROCHA, Glauber. “O transe da América Latina”. En *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

## Notas

1. Silvana Flores, Universidad de Buenos Aires/CONICET, [silvana.n.flores@hotmail.com](mailto:silvana.n.flores@hotmail.com)
2. Destacamos la diferenciación establecida por Paulo Antonio Paranaguá (2003) entre cinematografías productivas (Argentina, Brasil y México), las cuales mostraron una producción fructífera de manera constante en sus diferentes períodos de desarrollo, y cinematografías vegetativas (el resto de las naciones de la región, que esporádicamente tuvieron eclosión de producciones). Más allá de estas distinciones, el autor considera que ambos grupos encierran entre sus propios integrantes características también heterogéneas.
3. No olvidemos que también el cine había hecho préstamo de artistas en sus comienzos, para incorporar a las celebridades del teatro, aunque, como recalca Morin (1966), esto sucedió en un principio para hacer una suerte de traslación de esos actores, sin adaptación de sus interpretaciones al nuevo medio.
4. En relación a la confrontación mediática que constituyó la televisión, recordamos al personaje de Lord Cigano en *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), que comparaba a las antenas de televisión con “espinas de pescado”, mostrando así su aversión a dicho medio de comunicación, que hacía peligrar la asiduidad de los espectadores de sus shows, y aventuraba así los nuevos tiempos.
5. Entre las formas de promocionar la figura de Pedro Vargas destaca la expresión “el tenor de las Américas”, que coincide con esta forma de aludirle en la película. De acuerdo con Eduardo de la Vega Alfaro, las publicidades hacían mención a la primera película “del gran tenor mexicano Pedro Vargas, ídolo de toda la América de habla española” (1992: 78), aunque su popularidad también fue notable en Brasil y España.
6. Aunque en un lugar menos relevante para la narración, es preciso mencionar también la presencia del telégrafo en la oficina de correos, como un medio de conexión entre el campo y la ciudad.
7. Es importante aclarar que, si bien la primera emisión televisiva comercial se dio en México en 1950, sin embargo dicho medio tiene una existencia anterior a nivel mundial. Se considera que las primeras experimentaciones se dieron en 1926, a través del trabajo del ingeniero escocés John Logie Baird.
8. Aun así, vale aclarar que generalmente se atribuye la creación de este género a otro músico cubano, el violinista Enrique Jorrín.

## Flanar, anotar e experimentar:

### Primeiras reflexões de uma análise ensaística sobre o filme ‘Notas Flanantes’ de Clarissa Campolina

*Sofia Carolina da Silva<sup>1</sup>*

**Resumo** O presente artigo pretende analisar as possíveis flexões ensaísticas no média metragem ‘Notas Flanantes’ (2009) da cineasta e artista plástica Clarissa Campolina, a qual integrou o centro de pesquisa e produção audiovisual Teia, e como esses traços ensaísticos aparecem no filme. O artigo propõe dialogar, principalmente, com os conceitos de filme dispositivo, narrativa paratática e subjetiva indireta livre.

**Palavras-Chaves:** Clarissa Campolina; Teia; Notas Flanantes; filme dispositivo; filme ensaio.

#### Introdução

O núcleo Teia surgiu em 2002, em Belo Horizonte, como um centro de pesquisa e produção audiovisual com os seguintes integrantes: Clarissa Campolina, Leonardo Barcelos, Pablo Lobato, Sérgio Borges, a produtora Luana Melgaço, Marília Rocha - que esteve junto ao núcleo até 2013, Helvécio Marins Júnior - que permaneceu até 2011, além de Bruno Pacheco e Cristiano Simões presentes nos primeiros momentos do projeto. O grupo trabalhava de forma colaborativa combinando produções e pesquisas individuais com propostas que envolviam todo o núcleo e cineastas convidados de fora do círculo, Cao Guimarães, por exemplo, foi um cineasta que estabeleceu parceira com o núcleo. Desde a sua atuação, a Teia realizou mostras, oficinas e debates, além de terem lançado uma média de cinquenta trabalhos entre: curtas, médias, longas metragens e instalações, sempre com a dinâmica colaborativa entre os integrantes.

Contudo, a partir de dezembro de 2014 o núcleo encerrou sua atuação como centro de pesquisa e produção audiovisual e seus integrantes criaram o Espaço Teia, ideia que abriga quatro projetos diferentes: Anavilhana, Fractais, Pablo Lobato Studio e Tanderá. A partir deste momento, os projetos desenvolvidos nesse novo Espaço Teia serão assinados pelas produtoras ou pelos artistas individualmente. Dessa forma, o espírito que brotou naquele ambiente colaborativo de produção e reflexão encerrou seu ciclo após doze anos de existência e, partindo do interesse em trazer para discussão os trabalhos desenvolvendo naquele contexto, o artigo preza em dar luz a uma das cineastas do grupo - Clarissa Campolina, essa que apresenta a seguinte filmografia até então: curta metragem: ‘Onde você está?’ (2006), ‘Trecho’ (2006), ‘Adormecidos’ (2011), ‘Odete’ (2012) e ‘O porto’ (2013); o média metragem ‘Notas Flanantes’ (2009) e o longa metragem: ‘Girimunho’ (2011). O presente artigo direciona a análise, especificamente, ao filme ‘Notas Flanantes’ (2009).

#### Breve contextualização do documentário nacional contemporâneo

O documentário brasileiro, a partir do final da década de 90, tem ganhado espaço não apenas pela quantidade de produções como também pela presença do interesse a esse estilo em festivais, pesquisas, da atenção do público e da crítica, além da ampliação das políticas públicas para produção e publicações.

O documentário contemporâneo tem incorporado a si uma multiplicidade estética munida com a liberdade no cinema. Migliorin (2010) e Teixeira (2004) nos dizem que, essa mesma liberdade está atrelada à queda de um regime de representações de imagens, ou um ‘império da imagem’, pois sempre fora lembrado pela sua ligação ao real como base de partida; mas são essas pontuações, de liberdade e multiplicidade, que nos dizem, um pouco, como a produção documental tem se dirigido a um universo

híbrido de experimentações, quando deixa de lado esse ‘império da imagem’ e se joga, num primeiro momento, a experimentação do diferente.

Não indo tão longe, Dick Hebdige colocou em 1988 que o pós modernismo possui uma “capacidade multiforme para assumir sentidos distintos em diferentes contextos nacionais e disciplinares, vindo a designar uma enorme gama de fenômenos heterogêneos”, (STAM, 2003, p. 329), se pensarmos, sem forçar um discurso tecnicista, que as novas tecnologias tem dado suporte para essa mesma capacidade multiforme, podemos acreditar que essa mesma “tecnologia para televisão, vídeo e computador, aparentam ser os meios pós-modernos por excelência e mostram-se bastante vanguardistas em termos estéticos”, (STAM, 2003, p. 336). Teixeira (2015) também assinala esse momento do ‘pós’ como o período que deu substrato as discussões filme ensaio. Ou seja, as possibilidades estão ao sabor da criatividade para esses suportes, o que demonstra como aquela liberdade, citada acima, vem para dar aparato à criação neste momento ‘pós-tudo’.

Mas, não nos atemos apenas a questões tecnicistas, pois há também certa tendência à particularização do enfoque. Linz e Mesquita (2011) contextualizam essa tendência afirmando que, dentro de toda a multiplicidade dos documentários contemporâneos, há uma valorização da subjetividade do homem comum, quando é deixado de lado as sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas e parte-se em busca de recortes mínimos, os quais apresentam experiências e expressões estritamente individuais. Tendência que acreditamos também estar presente no filme *Notas Flanantes de Campolina* - quando a cineasta propõe o dispositivo fílmico para experimentar uma cidade desconhecida e quando, depois de finalizado, nos mostra as percepções pessoais do flunar.

Estas ‘percepções pessoais’ no filme de Campolina são apresentadas, literalmente, em formato de notas, escritas em papel ou na tela e também em voz – mas, neste caso, não pela voz de Campolina, e sim por outra narradora. De qualquer maneira, são essas ‘notas’ – tão norteadores do filme ao ponto de compor o título e, vale notar, que não compõem o dispositivo, que se acredita imprimirem com mais clareza as provocações ensaísticas neste filme.

### Dispositivo para flunar

A cineasta e artística plástica Clarissa Campolina iniciou a elaboração do filme ‘Notas Flanantes’ a partir da seguinte inquietação: “como é a cidade em que você acorda todos?” colocada a ela pelo cineasta Abbas Kiarostami, durante uma oficina em que ele ministrou e na qual Campolina foi aluna. Segundo Campolina, foi a dificuldade em responder essa pergunta que a fez se questionar sobre Belo Horizonte, em como se relacionava com a cidade partindo da ideia de tomá-la como um espaço de passagem, onde a dinâmica cotidiana não oferece desvios, onde a possibilidade de experiência se torna reduzida, além de difícil ou quase impossível. Portanto, foi do “desejo de se deparar com essa cidade desconhecida e paradoxalmente familiar” (CAMPOLINA, 2012, p. 5) que Campolina saiu às ruas.

Para amenizar esta inquietação, a cineasta se propôs a flunar por Belo Horizonte; o termo *flâneur* tem origem no francês e significa vagabundo, vadio, preguiçoso, que por sua vez, derivou do verbo francês *flâner*, que significa “para passear”. Charles Baudelaire se apropriou do significado inicial e acrescentou que o *flâneur* é ‘uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la’. É com esta noção de Baudelaire, que Campolina flana pela cidade para, além de conhecer bairros desconhecidos também e, principalmente, experimentar o que fica opaco aos olhos pela dinâmica urbana.

Contudo, antes de desbravar o desconhecido belo-horizontino, Campolina se organizou e estabeleceu as regras de seu jogo, neste momento, vemos o desenvolver de um possível filme dispositivo, pois, a

partir de Agamben (2009) dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40), ou seja, as regras são postas à mesa para guiar a elaboração do filme, determinando oras a temporalidade como em ‘33’ de Cao Guimarães, oras o modo de feitura como em ‘Acidente’, também de Guimarães - estes são alguns exemplos recentes de filmes que se apropriam de um dispositivo. No caso de Campolina, o dispositivo se concentrou no modo de feitura. Eis como a cineasta o apresenta:

A fim de me encontrar com a cidade e construir uma outra para o filme, resolvi dar lugar ao acaso, sorteando quadrantes em uma mapa de Belo Horizonte. Cada quadrante do mapa possuía uma letra e um número correspondente. As letras o orientavam na horizontal e os números na vertical. Escrevi todas as letras em papéis brancos e os números em papéis azuis. Antes de cada passeio pela cidade, retirava dois papéis de cores diferentes e descobria o bairro por onde começaria meu percurso. (CAMPOLINA, 2012, p.7).

Dessa forma, o dispositivo é montado para indicar as direções geográficas da região da cidade de Belo Horizonte, a qual Campolina explorará com sua câmera, o que reafirma o que Lins e Mesquita (2011) indicam sobre filme dispositivo ser a “criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 56), ou seja, neste filme, o dispositivo é a variável da aleatoriedade, se impondo sobre a cineasta para ditar a ela por onde acontecerá o ‘flanar’.

Lins e Mesquita (2011) também chamam a atenção ao não compromisso do resultado do dispositivo, pois sua organização não compreende, necessariamente, o sucesso da empreitada. Campolina alega que seu dispositivo fracassou, contudo, Lins e Mesquita esclarecem que “a simples adoção de um dispositivo não garante, em suma, o sucesso de um filme; tudo depende de sua adequação ao assunto eleito” (LINS e MESQUITA, 2011, p. 56). Dessa forma, o insucesso do dispositivo estabelecido por Campolina não o compromete.

### **Provocações ensaísticas**

O conceito de ensaio para o cinema veio apropriado da filosofia e da literatura, Adorno em ‘O Ensaio como Forma’ nos pontua que o ensaio tem como natureza intrínseca não seguir regras, não ter características listadas do que faz um texto ser tachado como ensaio, isto vai de encontro à natureza libertária do formato ensaístico, pois compreende ensaio “apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer naquele momento”, (ADORNO, 2005, p. 17), ou seja, Adorno nos reforça o relevo reflexivo subjetivo do ensaio.

Almeida e Mello (2012) lembram que não é apenas a presença do texto verbal ou escrito que autentica a autoria da narrativa, embora a aproximação direta com a literatura varie de filme para filme, os autores afirmam que “não é a presença do texto que fornece à obra o seu caráter de ensaio, mas sim a forma como a reflexão está inscrita nas próprias imagens e no fluxo de pensamento em movimento que elas geram” (ALMEIDA; MELLO, 2005, p. 4). Esta colocação nos é pertinente, pois como já dito, Campolina apresenta algumas de suas ‘notas flanantes’ em forma de texto. Porém, temos que ter em mente que essas ‘notas’ simbolizam a, possível, liberdade de pensamento atrelada a refletividade personificada na figura do realizador e ainda a existência de um certo “caráter fragmentário e transitório que valoriza a reflexão sobre o modo de fazer da obra tanto quanto o resultado final a que ela chega” (ALMEIDA; MELLO, 2005, p. 4). Afinal são notas, anotações e estão para auxiliar as impressões da cineasta sobre a rotina ou auxiliarem-na com as atividades do flanar. Dessa forma, acreditamos que as notas presentes no filme o encoste ao tom ensaístico.



Clarissa comenta, em entrevista, como a sua experiência de montadora pesou no projeto, quando diz que um pouco da sua personalidade organizacional aparece no filme ‘Notas Flanantes’, pois é através da montagem que ela buscou “organizar o discurso, a narrativa, porque o mais interessante era revelar o processo de feitura” (CAMPOLINA, 2009). Este ‘organizar’ e ‘revelar o processo de feitura’ acredita-se ser o que Teixeira (2015) aponta como o exercício eminentemente experimental “no sentido de tentativas, anotações, fugas e retomadas inerentes aos movimentos e processos de pensamento”, (TEIXEIRA, 2013, p. 369), que há de experimental nas obras de tons ensaísticos e, conseqüentemente, no filme em análise.

No texto ‘Escrituras e figurações do ensaio’ Gervaiseau nos apresenta uma leitura pertinente de Montaigne quando destaca que a publicação do ensaio é sempre válida, pois remetem “a uma existência singular, a do autor”, (GERVAISEAU, 2015, p. 94 – 95). Vemos isto, claramente, no filme Notas Flanantes, pois no intuito de experimentar a cidade, Campolina nos mostra certa liberdade nas escolhas das imagens singulares, talvez pela ausência de uma temática norteadora, o que se desdobra para imagens altamente plásticas que não deixam de ser, de certo modo, um esforço para nos apresentar o ambiente urbano como experiência, ainda que haja certa gratuidade na escolha dessas imagens, como placas, texturas, céus, fios elétricos, copa de árvore ou, até mesmo, moradores e passantes dentro da paisagem diária e urbana.

Gervaiseau nos diz que para Montaigne o aspecto reflexivo e subjetivo do ensaio está relacionado ao “poder de experimentar e testar a faculdade de julgar e de observar” (GERVAISEAU, 2015, p.95), que o ensaísta se coloque à prova. São com essas pontuações que podemos perceber como o dispositivo do filme está atrelado ao seu tom ensaístico. Pois, o dispositivo age como a abertura para que Campolina se coloque a experimentação. No segundo momento, a cineasta, posta à prova, inicia seu julgamento e sua observação, situação que Montaigne indica como sendo parte do processo reflexivo e subjetivo do ensaio. Este momento de ‘julgar’ e ‘observar’ também acontece na rua, no momento de filmagem, durante o processo de feitura, quando a cineasta flana com suas faculdades.

Mais adiante no texto, Gervaiseau afirma, segundo interpretações de Mathieu-Castellani, que o eixo do ensaio é ser “uma experiência que se vive e se decifra no trabalho da escrita que a diz” (GERVAISEAU, 2015, p. 98) e, dessa forma, o “ensaio é um discurso em ato, ele não se limita a registrar as experiências, ele é o próprio ato de experimentar, de pôr a prova às faculdades do sujeito na escrita” (GERVAISEAU, 2015, p. 98), essas afirmações são pertinentes, pois elas reafirmam a relação da experiência ao ato de construção do filme pela cineasta, e assim, aproxima o filme analisado de uma condição ensaística.

Ainda há outro apontamento válido, quando Gervaiseau indica que “o ensaio não registra, prioritariamente as ações daquele que escreve, mas suas cogitações” (GERVAISEAU, 2015, p. 98). Podemos associar essas ‘cogitações’ ao titubear e julgar da cineasta sobre a cidade e sua paisagem; que se relaciona, com a ação de flunar e de produzir notas, que são notas mentais sobre o percurso – ponto interessante se termos à mão a afirmação de Teixeira (2015) de que o cinema é mais mental que visual.

Campolina nos apresenta um fluxo de imagens de estética minimalista, pontual e recortada. Em relação ao estilo de composição, Gervaiseau (2015) afirma que está relacionado ao modo de articulação paratático do ensaio. Se verificarmos na gramática ‘paratático’ é relativo à ‘parataxe’ que, por sua vez, refere-se à justaposição de frases sem uso de conjunção coordenativa ou subordinativa, traduzindo para o nosso contexto: temos uma articulação com imagens justapostas, “sem subordinação, por tensos jogos de associação” (GERVAISEAU, 2015, p. 98), esta ‘ausência de associação’ do estilo paratático é notável quando na composição fragmentária do filme não há um norte ligando e estabelecendo ‘subordinação’ entre as imagens. Ainda sobre o modo de composição paratático, Campolina afirma, da experiência das excursões na cidade:



Percebi que a matéria-prima principal era o desenho urbano, o dia-a-dia ordinário da cidade, a repetição dos acontecimentos, o tempo que escorre neles, os limites que rodeiam os espaços públicos e o próprio processo de encontro com aquelas imagens aparentemente banais. (CAMPOLINA, 2012, p. 8).

Se há algum norte que liga as imagens é, justamente, a banalidade. Ou seja, esta narrativa paratática encadeia as imagens sem subordinação ou, como foi mencionado em outro momento, com aleatoriedade e é o que pode, dessa forma, desencadear o fluxo poético. Gervaiseau (2015) interpreta Obaldia, a qual argumenta que o vínculo do ensaio com a categoria do poético está relacionado a este caráter paratático da narrativa.

Obaldina, também destaca o “primeiro plano do estatuto do sujeito” (GERVAISEAU, 2015, p. 107), que se mostra durante o processo de elaboração do ensaio. Considerando que Teixeira afirma sobre a proposição da escrita do ensaio como “um ato experimental, não apenas experimentação de ideias, mas também de inclusão do ‘si mesmo’ em tal ato, ou seja, ‘a ocorrência concreta de uma ideia, refletida no próprio ensaísta” (TEIXEIRA, 2013, p. 172) podemos assumir este ‘primeiro plano’ e ‘esta inclusão de si mesmo’ como a subjetividade da cineasta, sendo o seu ‘eu’ no desenrolar do pensamento. No caso do filme analisado, esta subjetividade é interpretada, também, na presença das Notas que estão distribuídas ao longo do filme, sejam escritas na tela ou em recorte de papel.

Gervaiseau afirma que “o autor do ensaio parece com frequência dirigir-se mais a si próprio do que aos outros e seu texto toma a forma de meditação surpreendida repentinamente pelo leitor” (GERVAISEAU, 2015, p. 107) se considerarmos que as anotações, apresentadas através das Notas durante o filme, são maneiras da Campolina refletir para si mesma, repassar suas impressões ou tomar notas de acontecimentos temos as Notas compondo as provocações ensaísticas deste filme ou, como Gervaiseau chama, de ‘matérias de expressão’.

Pensando o ensaio no audiovisual, Gervaiseau faz as seguintes afirmações em relação às especificidades do ensaio:

Outra especificidade do ensaio audiovisual é que o jogo intertextual é mais complexo, na medida em que uma grande variedade de matérias de expressão entra precisamente em jogo, neste caso: menções escritas, som verbal, musical, ruídos e a imagem, que esta seja fixa ou em movimento, de origem pictórica, de base fotoquímica ou eletrônica. [...] uma grande liberdade preside tanto nas escolhas do modo de aparição de cada uma dessas matérias de expressão quanto nas escolhas de suas diferentes modalidades de articulação. (GERVAISEAU, 2015, p. 115).

Essas colocações de Gervaiseau sintetizam como o filme Notas Flanantes apresenta tons ensaísticos. Das ‘matérias de expressão’ há as menções escritas, o ruído ambiente e a imagem de origem eletrônica. Além da liberdade intrínseca nas escolhas de como e quando cada imagem é encadeada na narrativa.

Gervaiseau também coloca em relevo que a grande maioria dos ensaios audiovisuais estão atrelados a “justaposição dinâmica das matérias de expressão, assim como a sua progressão sinuosa e enigmática, procedimentos de montagem que se encontram na base da composição poética de figuras de pensamento” (GERVAISEAU, 2015, p. 115) retomando e reafirmando, como a justaposição das imagens e a montagem se relacionam com a poética do ensaio e, conseqüente, como participam da composição do pensamento vivo.

Diante dessas colocações, Teixeira (2015) ainda chama atenção quando defende que para as análises atuais não basta apenas a conexão do cinema com o pensamento e, justamente, por isso, se torna substancial relacionarmos o ponto de vista com a subjetividade do ensaísta. Para isto, busquemos

as colocações de Pasolini sobre seu conceito de ‘subjativa indireta livre’.

Este conceito pega carona, também, na literatura quando se associa com o discurso indireto livre, tão discutido na literatura contemporânea. Na literatura, o discurso indireto livre deriva do hibridismo do discurso direto e indireto condicionando, assim, no texto, uma narrativa mais expressiva e mais íntima para o narrador apresentar as reações e os estados de espírito da personagem moldando as percepções, lembranças, catarses verbais e mentais da personagem. Teixeira (2015) afirma que Pasolini fez a tradução intersemiótica desses conceitos, trazendo para o cinema esta composição híbrida, também resultado do hibridismo de outros dois discursos, e o nomeia de subjativa indireta livre.

Estes dois pontos de vistas que se fundem, no cinema, são relacionados: o primeiro - ao ponto de vista da câmera do cineasta sendo aquilo que a câmera vê e é chamado de discurso objetivo indireto. O segundo, ao ponto de vista da personagem sendo aquilo que a personagem vê e é chamado de discurso subjetivo direto. Sobre a relação desses dois pontos de vista, Teixeira esclarece:

Trata-se de um modo de composição fílmica que surge quando dois elementos de constituição da narrativa clássica perdem força, ou seja, a visão objetiva indireta da câmera, o modo de apreensão do mundo pela câmera, e a visão subjetiva direta dos personagens, o modo de apreensão do mundo pelos personagens. Com a criação de uma de uma subjativa indireta livre, no cinema moderno, os dois elementos anteriores mergulham num princípio de indiscernibilidade, contaminam-se, criando um tipo de visionarismo da imagem que já não se sabe mais se é da câmera ou dos personagens. (TEIXEIRA, 2012, p. 70)

Ou seja, a subjativa indireta livre esta relacionada a não distinção dos pontos de vista da personagem e do cineasta. No caso do nosso filme, Campolina assume que se colocou como uma personagem para explorar as mediações de Belo Horizonte, em relação a isso, ela afirma:

Comecei a considerar que deveria ser construído (a narrativa do vídeo) a partir da experiência de uma personagem - uma personagem que ‘vagaria’ pelas ruas e encontraria uma cidade liberta de um conhecimento que lhe fosse prévio. Uma moradora que se torna uma estrangeira a descobrir o espaço com olhar renovado. Essa personagem fabularia acerca do que vê e o vídeo, como o texto, construiria a paisagem de forma lacunar, com imagens contemplativas, sem o compromisso de explicá-las ou desvendá-la, mantendo o espaço do não-dito, do não-visto, ou daquilo que poderia ser imaginado. (CAMPOLINA, 2012, p.6).

A partir das palavras de Campolina (2012) e as noções desse ponto de vista híbrido, acreditamos que o filme *Notas Flanantes* parecia com a narrativa subjativa indireta livre quando esta personagem constitui-se, concomitantemente, no transito do olhar pessoal da cineasta e revela o processo de feitura do filme, quando a autora é a personagem, ou seja, quando estas dimensões de pontos de vista e de narrativas se confundem.

### Conclusões iniciais

A partir das reflexões apresentadas ao longo do artigo e se baseando no que Agamben (2009) nos apresenta sobre o que é ser contemporâneo em relação às inquietudes individuais do artista, podemos indicar que Campolina tem feito, em várias frentes, um cinema atual, contemporâneo dentro de suas tendências.

A estética minimalista, pontual, recortada, plástica e encadeada por uma narrativa paratática com presença de ‘materiais de expressão’ somada ao discurso da subjativa indireta livre nos dá suporte para acreditarmos que *Notas Flanantes* (2009) de Clarissa Campolina tencionam provocações de tons ensaísticos.

Contudo, é válido destacar que este artigo traz as primeiras reflexões que relacionam o filme *Notas Flanantes* ao tom ensaístico. Considera-se que, as reflexões não se limitam, apenas as aqui expostas, e que, dessa forma, é relevante manter reflexões futuras.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo. Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; MELLO, Jamer Guterres de. *O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis*. Revista Nexi, 2012.
- CAMPOLINA, Clarissa. *Uma conversa com Clarissa Campolina. Entrevista. [3 de setembro de 2009]. Entrevista cedida a Marcelo Miranda*. Disponível em: <<http://blogpolvo.blogspot.com.br/2009/09/uma-conversa-com-clarissa-campolina.html>>. Acesso em 10 out. 2015.
- \_\_\_\_\_. *Notas de uma cidade*. Belo Horizonte, 2012. Trabalho de conclusão de curso (*Lato Sensu* em Artes Plásticas e Contemporaneidade), Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. *Escrituras e figurações do ensaio*. In: *O ensaio no cinema*. São Paulo. Hucitec Editora, 2015.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MIGLIORIN, Cezar. *Documentário recente brasileiro e a política das imagens*. In: *Ensaio no real*. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2010.
- STAM, Robert. *A poética e a política do pós-modernismo*. In: *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas. Papirus Editora, 2003.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2013.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

## Nota

1. Sofia Carolina da Silva, Mestranda em Multimeios pelo DECINE (Departamento de Cinema) - UNICAMP, [sofiasilva.jor@gmail.com](mailto:sofiasilva.jor@gmail.com)

## Documentário e política da arte: estratégias de redistribuição do poder na relação cineasta-sujeito filmado

Tatiana Vieira Lucinda<sup>1</sup>

Nilson Assunção Alvarenga<sup>2</sup>

**Resumo** A partir da concepção de política da arte, de Jacques Rancière, este artigo discute a relação entre documentarista e sujeito filmado, investigando em que aspectos esse encontro significa a manutenção das forças de poder ou a expressão política do filme. É realizada uma revisão bibliográfica, tratando das ideias de Rancière e relacionando-as a questões do documentário. Em seguida, analisa-se a obra *Falcão, meninos do tráfico*, discutindo os mecanismos que permitem a abertura para outros devires.

**Abstract** From Jacques Rancière's conception of politics of art, this article discusses the relationship between documentarian and filmed subject, investigating in what aspects this encounter means the maintenance of the forces of power or the political expression of the film. A bibliographical review is carried out, dealing with the ideas of Rancière and relating them to questions of the documentary. Next, the film *Falcão, boys of the traffic* is analyzed, discussing the mechanisms that allow the opening to other becomings.

### Introdução

Nas teorias e textos sobre o documentário, bem como em discussões conduzidas pelos seus realizadores, essa modalidade de cinema é sempre tratada como uma arte que não possui um padrão ou normas fixas a serem seguidos. Na verdade, trata-se de um gênero que abarca a diversidade de experimentações, hibridismos com a ficção ou outras artes, variações na forma com que o documentarista trabalha o tema e participa no filme, além de modos de enunciação distintos. Contudo, há dois fatores preponderantes em sua construção: o uso da realidade como matéria-prima e o encontro que se dá entre o cineasta e os sujeitos filmados e/ou o lugar visitado, o qual acaba por influenciar a montagem, o enunciado do filme e os próprios efeitos no espectador.

A primeira ideia, de que o documentário toma a realidade como seu ponto de partida, é bastante defendida por Nichols (2012), ao diferenciar o documentário da ficção. Já a segunda é ressaltada pelo cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, que diz que o fundamental no documentário ou acontece no encontro ou não acontece (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005). Comolli (2008), por sua vez, afirma que a lição do cinema consiste em tornar sensível e manifesta a relação que existe diante da câmera, destacando a sua natureza que é, ao mesmo tempo, transformável e transformadora. Isso significa que o encontro tem a sua inconstância, ou seja, vai se desenhar de formas variadas, dependendo, por exemplo, do modo com que o cineasta se aproxima do sujeito filmado. E a relação que eles desenvolvem em cena tem a potência de transformar a partilha do sensível. Assim, podemos pensar o arranjo de forças estabelecidas no encontro e a distribuição de lugares dos sujeitos que participam dele a partir da ideia de política da arte proposta pelo filósofo Jacques Rancière, pautada na repartilha e emancipação dos jogos de poder vigentes na sociedade.

A forma que o cineasta se relaciona com o sujeito filmado - e vice-versa - pode manter a lógica policial ou, por outro lado, caminhar para uma arte política. A primeira se remete a situações que não abrem

outras possibilidades de existência aos personagens do documentário, ou seja, na organização policial, cada indivíduo é compelido “a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade” (RANCIÈRE, 2011, p.7). Já a experiência política permite a abertura para que os sujeitos possam transitar entre posições e identidades. Conforme Rancière (2011) destaca, pela política aqueles que estavam fadados a uma existência sem reconhecimento passam a ocupar um espaço de visibilidade e sua expressão verbal passa a ser audível enquanto discurso.

A partir de tais ideias, este artigo busca investigar a relação entre o documentarista e o sujeito filmado a partir da visão de política da arte, proposta por Rancière (2005). Para tanto, serão tratadas questões como a ética do cineasta desde o primeiro contato com a realidade a ser filmada até a finalização do filme; as *mise-en-scènes* que existem na cena documental e como elas podem abrir ou fechar a possibilidade de outros devires do personagem; as escolhas de angulação do diretor; e, por fim, falaremos sobre o enunciado do filme enquanto um mecanismo que direciona o olhar do espectador, seja voltando-o unicamente para problemática social em questão ou para relação que se dá com os sujeitos entrevistados e os devires que advém dela.

Tais tópicos serão abordados tanto com um levantamento bibliográfico como também conduzirão a análise do filme *Falcão, meninos do tráfico* (2006), produzido pelo rapper MV Bill e seu empresário Celso Athayde a partir da visita a várias comunidades do Brasil e da entrevista a jovens envolvidos com o tráfico de drogas. A produção, de cerca de 58 minutos, ganhou destaque maior por ter sido exibida na íntegra no programa Fantástico, da Rede Globo, no dia 19 de março de 2006, marcando um momento importante para o documentário nacional, que convive com a dificuldade de distribuição. Nesse sentido, a escolha pelo filme parte tanto de sua relevância em termos de recepção como do fato de se tratar de um encontro de indivíduos pertencentes ao mesmo núcleo social: os dois produtores são oriundos da comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Assim, a relação entre documentarista e entrevistado merece uma avaliação especial, questionando se a aproximação entre eles pode auxiliar ou não na abertura para uma arte mais política.

### Arte política e documentário

Quando Rancière (2005, p. 1) afirma que a arte não é política pela mensagem que ela transmite, mas sim pela “maneira como ela configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro (...)”, ele se remete exatamente à partilha que a obra propõe. No caso do cinema documentário, essa partilha está implícita nas relações estabelecidas entre cineasta e sujeito filmado, em última análise, nas posições por eles ocupadas na construção fílmica. O filósofo acrescenta em sua tese que a arte é política “enquanto os objetos com as quais ela povoa esse espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras” (RANCIÈRE, 2005, p. 1). Essas outras seriam as experiências do mundo, da esfera do comum. Em vista disso, para perceber a expressão política do filme é importante olhar para a distribuição dos lugares na cena documental e confrontá-la com a partilha que se dá na sociedade.

Ao tratar da arte política, o filósofo francês fala em “formas de reconfiguração da experiência”, a qual, no caso específico do documentário, entendemos como a experiência que começa no encontro e termina no espectador. O que se vê na tela, os sentidos e os afetos suscitados são frutos de uma relação estabelecida entre aquele que busca uma história, o cineasta, e aquele que ajuda a conta-la, o personagem. Ainda que não se perceba explicitamente o modo como documentarista intervém no encontro, basta que se atente à manifestação da *mise-en-scène* do personagem para encontrar pistas de como a relação se desenvolveu.



Algumas questões poderiam ser feitas: o sujeito filmado parece representar o mesmo papel social que ele já ocupa na sociedade? Suas falas reforçam os estereótipos que a sociedade os impõe? Há uma certa liberdade para a desconstrução de estigmas, quebrando as expectativas do espectador? De que lugar o sujeito faz as suas demandas? Do mesmo local já considerado sem reconhecimento, onde sua voz é tida como “ruído”? Tudo isso nos indica se o documentarista tende a abrir a experiência do encontro, ou se ele opera fechando, de modo que prevaleça uma partilha já configurada na esfera do comum.

Na visão de Comolli (2008), para aproveitar a potência que é própria ao documentário, o mesmo deve não deve embarcar nos jogos de poder da vida social, os quais vigoram na mídia tradicional. Ainda segundo o autor, a sociedade está saturada das mesmas formas de representação, que repercutem as forças de controle sociais. Em um movimento contrário, o cinema teria vindo para “desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes” (COMOLLI, 2008, p. 63), daí a sua expressão política.

Guimarães (2015, p. 46) em seu artigo “O que é uma comunidade de cinema?” faz um questionamento que nos parece pertinente reproduzir para suscitar a discussão ora proposta. Ele pergunta como o documentário contemporâneo

pode mostrar não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, incluídos por exclusão na cena da política (...) alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos?

Sua resposta resgata a tese de Rancière de que a política acontece quando os que estão fora da partilha do comum alcançam um espaço onde são vistos e ouvidos, quando sua fala não se resume a uma voz que exprime a dor. Resumindo, Guimarães (2015) diz que a política está na repartição da partilha do sensível de um modo diferente ao que está estabelecido na sociedade. No caso do documentário, é necessário pensar nessa repartilha desde o momento da concepção do filme, ou seja, na montagem da cena. Quando se trata dos sujeitos “sem parcela”, ou seja, indivíduos pertencentes a grupos marginalizados, é imperioso buscar formas de redistribuição dos lugares, de um baralhamento de posições que permita um novo sentido àquelas vidas excluídas da partilha do comum. O professor ainda traz mais dois questionamentos relevantes para este estudo:

a) como invocar e sustentar a figura do comum se a divisão, a desigualdade e a fratura se espalham, com violência e assombro, por toda parte em nossas sociedades? b) como promover as passagens entre um campo de investigação filosófica – centrado especialmente na discussão da ontologia – e a especificidade das formas fílmicas? (GUIMARÃES, 2015, p. 47).

Tais perguntas nos revelam, primeiro, que não é uma tarefa fácil se desvincular dos jogos de poder que estão entranhados em vários segmentos da sociedade, inclusive, na própria mídia tradicional. Trata-se de um grande desafio para o documentarista despir-se do sujeito que é na esfera social, abandonar seus pensamentos, pré-julgamentos e visões estereotipantes que foram introjetados em sua vivência para se entregar a um encontro aberto, sem sobreposição de forças de um sobre o outro, na busca de uma *mise-en-scène* genuína do sujeito filmado. Do mesmo modo, buscar nas formas fílmicas modos que permitam a exemplificação do fazer política é uma tarefa laboriosa para nós, pesquisadores, contudo, entendemos que é na discussão de ideias, na proposição de novos olhares que podemos encontrar pistas sobre uma expressão potente do documentário.

Vale ressaltarmos que, a partir do momento que se compreende o documentário não mais como uma representação, um retrato fiel da realidade, mas como uma construção mútua – entre cineasta

e sujeito filmado – que busca mobilizar o pensamento do espectador sobre determinado tema, passa-se a vislumbrar essa atuação política. Tal ideia vai ao encontro do que Bentes (2010) propõe para o documentário: o confronto direto entre uma vida e o que ela pode, ou seja, entre o que ela é na esfera do comum e o que ela pode ser na partilha cinematográfica.

### Filmar para quem, a favor de quem?

Afinal, o que está em jogo na criação da cena documental? Ao tratar dessa questão, Comolli (2008) diz que o documentário está no reino de uma invenção que se relaciona aos experimentos, ao corpo e aos afetos, mas que não está isento das relações de poder. Para o ele, o realizador deve ter a consciência de que não se filma impunemente. Há, portanto, que se pensar no jogo de forças presente na cena e nas operações realizadas, buscando um modo de fazer que dê espaço de fala e visibilidade aos sujeitos filmados, que lhes permita não serem alvos da imagem, mas sim quem pode ajudar a produzi-la.

Quando Comolli (2008) fala em filmar a favor das pessoas que participam do documentário, ele reforça a importância deixar que a *mise-en-scène* do sujeito filmado apareça, o que Coutinho (1997) chamaria de um “livrar-se de si” para entender e acolher as demandas do outro. No entanto, como o próprio cineasta brasileiro destaca, não é possível esvaziar-se por completo das ideologias e do próprio passado. Na verdade, o fundamental é que haja uma disposição para estar livre de si ou, ao menos, uma percepção de que é preciso buscar formas de não deixar que as concepções e estereótipos sobre determinado sujeito ou situação dominem as operações na filmagem. O documentário precisa do outro para que a cena aconteça, por isso é necessário entregar-se ao encontro.

Para exemplificar melhor, podemos citar uma situação simples: um realizador de classe média, ao visitar uma favela, certamente vai se deparar com estilos de vida e rotinas bem diferentes da sua. Se ele chega até esse local com as ideias que já possui sobre aquele lugar e as pessoas que nele habitam, começa a gravar já com imagens e falas idealizadas em sua mente e, assim, tenderá a conduzir o encontro com os sujeitos filmados de modo a se obter o que espera. Muito provavelmente, o enunciado do documentário trará a mesma visão que a esfera do comum tem sobre aquele grupo / local, reforçando estigmas e estereótipos. Para além disso, ao perceberem o que o realizador espera com o encontro, os próprios personagens tendem a agir quase que como atores de si mesmos, enaltecendo pontos em sua personalidade que não necessariamente exprimem a sua verdade, ou mesmo, se percebem que seus interesses não serão contados, poderão se intimidar, escondendo detalhes interessantes de sua essência. Daí a ideia de um documentarista que chegue ao encontro o mais livre possível de pré-julgamentos, demonstrando ser alguém que está ali para atender aos interesses dos sujeitos filmados e apto a uma “escuta sensível”, como diria Coutinho (1997), o qual considera essencial deixar que o entrevistado expresse livremente o seu ponto de vista.

A postura que Coutinho defende parece-nos fundamental para que o encontro aconteça sem um desequilíbrio de forças entre cineasta e sujeito filmado. Para Porter (2005), trata-se do realizador acolher a verdade documental do outro como a sua verdade. Tais ações não se traduzem em uma anulação total da participação do documentarista, ligando a câmera e deixando que o outro fale livremente. O que esses cineastas destacam é a importância de um diálogo que não seja pautado por pré-julgamentos do realizador ou seu desejo de angulação do assunto. Estar aberto à verdade do outro é permitir que ele manifeste sua *mise-en-scène* mais genuína, enriquecendo a construção documental que não deixa de ter o encontro como seu elemento central.

No que tange à angulação do enunciado, é importante destacar que ela não acontece somente

no encontro, mas também na montagem. Ao tratar dessa questão, Coutinho (1997) diz que o segundo momento para corresponder à confiança que o sujeito filmado dedica ao cineasta é exatamente quando se monta o filme. Para ele, é fundamental, no ato na montagem, manter a verdade da filmagem. Rabiger (2005), por sua vez, acredita que a edição é o segundo momento em que o realizador tem de dirigir o filme, e a maneira de fugir do controle na montagem é fazendo uma boa filmagem, ou seja, deixar que o filme fale por si só, pela força das imagens e falas captadas.

### **Um encontro de *mise-en-scènes*: as forças na cena e as consequências políticas**

Na maior parte das discussões sobre o documentário, o tema encenação é tratado com enfoque no sujeito filmado, que tende a criar um personagem de si quando está diante da câmera, uma reação considerada natural, dado o contexto de mídia-espetáculo em que estamos inseridos e seu estranhamento em relação à máquina. Assim, lidar com a presença da câmera é um desafio para o documentarista, que precisa buscar meios de eliminar o ambiente de artificialismo que se forma durante a filmagem. Não somente a câmera imprime essa sensação, como os equipamentos de gravação – luz, microfones – e a própria presença da equipe no encontro entre cineasta e sujeito filmado. Mas é importante destacar que o realizador também pode ter um desempenho encenado. É o que defende Di Tella (2005). Para ele, sempre há um grau de atuação do documentarista, vista por ele como uma forma de tentar provocar nos sujeitos filmados os “os efeitos que lhe permitam contar a sua história” (DI TELLA, 2005, p. 78). Dentre os elementos que compõe esse jogo está a entrevista, dado que, em muitos casos, o diretor finge ignorar o que já sabe sobre o entrevistado para que o mesmo faça o seu relato como se fosse a primeira vez.

Devemos considerar, ainda, uma outra questão que interfere sobremaneira nesse encontro: na maioria das vezes, o cineasta vem de um contexto totalmente diferente dos indivíduos filmados. No caso das classes populares, cujo documentário brasileiro tem buscado uma aproximação desde a década de 1960, isso se torna ainda mais nítido. O documentarista, geralmente pertencente à classe média, visita locais e conversa com pessoas que experimentam uma vida bem diferente da sua. Pessoas essas que veem a televisão como uma inimiga de seus interesses e que, portanto, tendem a ter a mesma desconfiança para com o cinema.

Nessa relação entre um e outro, é possível constatamos um desequilíbrio de forças e poderes, na medida em que o cineasta ocupa uma posição na esfera do comum que lhe confere visibilidade e espaço de fala, ao passo que os sujeitos filmados pertencem ao que Rancière (2005) chama de parcela dos sem parte. Além disso, o documentarista está em posse de um instrumento que lhe confere poder: a câmera.

Conforme relata Coutinho (1997, p. 166), “você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa (...) conotá-la pejorativamente. E mais ainda, você tem a possibilidade de dispor da entrevista desta pessoa e eventualmente manipulá-la”. Tudo isso reforça ainda mais a ideia de que o sujeito filmado pode manifestar uma certa resistência ou tender a encenar exatamente por saber que o que ele relata pode ser distorcido. Para Coutinho (1997), o pecado original do documentário seria o roubo da imagem alheia, alegando que a pessoa que cede a sua imagem e a sua fala não sabe que parte será usada e em que contexto.

Essas dissimetrias de forças vão além da questão social e da posse da câmera. O próprio modo do documentarista se relacionar com os personagens pode reforçar ainda mais os jogos de poder. E nisso se insere toda a questão explicitada anteriormente, segundo as ideias de Rancière. Na esfera do comum, cada um ocupa uma posição fixa, algumas que garantem aos sujeitos serem vistos, ouvidos e contados e outras que os mantêm na invisibilidade, na insignificância. E a arte carrega em si exatamente a potência

de quebra dessa lógica, de rearranjo do sensível, a começar nas próprias operações dos artistas. Nesse sentido, durante o encontro no documentário podemos analisar criticamente, além da questão da câmera, que deve ser inserida em cena como uma aliada do sujeito filmado (COMOLLI, 2008), a maneira como acontece o conversa entre o realizador e os personagens.

De acordo com Senra (2010), a pergunta pode se manifestar como uma forma de poder do cineasta sobre o sujeito filmado. É como se ele fosse um inquiridor que está pronto para receber as respostas que almeja. Ao entrevistado cabe apenas a posição fixa de devolver o que lhe é solicitado. Mais uma vez, observamos a manutenção dos jogos de poder que imperam fora da filmagem. Segundo a autora, retomando as ideias do escritor Elias Canetti que associa a pergunta ao trabalho de uma lâmina, perguntar é como fazer um corte profundo na carne, provocando a dor em determinados pontos. Quem questiona exerce uma força sobre quem responde e quanto mais o inquirido consente em responder, mais se submete e a esse poder (SENRA, 2010).

Ao tratar desse encontro com o “outro de classe”, Guimarães (2010, p. 183) fala de “um jogo excessivamente polarizado, no qual o realizador exerce quase sempre uma força desigual e preponderante sobre o sujeito filmado”. Assim, a intervenção excessiva do cineasta acaba por revelar a diferença que existe na relação com aquele que filma, trazendo como consequência uma certa “má-consciência” que se revela na forma de horror, ou seja, focando no reforço das misérias dos grupos mais fracos. Ainda segundo Guimarães (2010, p. 183), trata-se de entender esse encontro e as relações que nele se inscrevem como um campo de forças cuja origem é anterior ao momento da filmagem, na própria esfera do comum.

Vale destacarmos que não é só o jogo de poder que se reforça com o uso de perguntas que “cortam na carne”. Isso também acaba por minar as possibilidades de uma construção conjunta, em que o sujeito filmado tenha maior liberdade de discurso. Ao responder uma questão bem direcionada, o entrevistado tende a interromper o fluxo de seus pensamentos e a “desenhar um mapa mental” (SENRA, 2010, p. 99) de modo a encontrar a melhor resposta. Talvez a reação do sujeito filmado caminhe por uma tentativa de encenação, ainda que não formalmente combinada, em virtude dos medos que advém no momento da filmagem. Ele tende a elaborar uma resposta fabricada, de forma a atender ao que se espera dele, ou seja, a consciência de que se está sob um olhar provoca uma mudança de comportamento. Por outro lado, questionamentos incisivos podem provocar a inibição daquele que está diante de câmera, também por sentir um desequilíbrio de forças ali presente.

A política de Rancière, pautada na criação de um dissenso e de uma vida não idêntica ao sensível acaba por servir de base para analisarmos esse jogo de perguntas e respostas, onde imperam interesses distintos. Nesse aspecto, trazemos uma fala de Nichols (2012, p. 38) que, na verdade, é um dos grandes dilemas do documentário: “frequentemente surgem tensões entre o desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo dos indivíduos de ter respeitados seus direitos sociais e sua dignidade pessoal”. De fato, é um desafio ao documentarista abarcar as questões do outro, acolher a sua *mise-en-scène* sem usar um modelo que reforce ainda mais a sua posição superior.

Diante disso, reforça-se, mais uma vez, a importância da relação no documentário. É ela que vai efetivamente ditar o enunciado e a potência política do filme. Daí o trabalho de se pensar a pergunta, o modo como o cineasta se posiciona diante do seu entrevistado e como dialoga com ele. Para Senra (2010), o documentarista precisa buscar formas de criar um clima de familiaridade com o sujeito filmado, suscitando a subjetividade, em um estilo semelhante ao de Coutinho. “Nesse contexto, as perguntas não são mais o lugar do confronto, da diferença (...), mas do entendimento, de uma aproximação quase que natural entre iguais” (SENRA, 2010, 116). Entretanto, ela retoma a opinião de Coutinho para destacar



que a igualdade total entre esses dois lados do encontro não existe; segundo o cineasta, essa igualdade é utópica e provisória. Mesmo assim, a busca pelo equilíbrio de forças se faz importante.

Já Guimarães (2010) sugere a busca pela subjetivação, ou seja, focar na singularidade do sujeito filmado e não nos estigmas que ele carrega por pertencer a determinado grupo. Trata-se, assim, de tirá-lo do lugar dos “não-contatos” e incluí-lo no sensível. O desafio estaria em apresentar um “outro rosto” daquele que participa do filme, exaltar a potência de vida que existe no mundo do outro.

A partir dessas ideias, entendemos que a relação do cineasta e sujeito filmado, para explorar a potência política do documentário, poderia se dar de forma mais equilibrada e pautada numa construção mútua, se o “perguntar” fosse substituído pelo “indagar”, em seu sentido filosófico, isto é, que começa de um ponto onde nada se sabe e se abre a diversas possibilidades e caminhos sem limites pré-delimitados ao sujeito filmado. Em lugar da inquirição, o diálogo, a abertura para novos devires e possibilidades de vida. É o que Comolli (2008) nos chama a pensar, ressaltando que a grande peculiaridade do documentário não está na sua estrutura narrativa, mas sim no lugar – no tempo e no espaço – que ele reserva ao outro, às suas falas, aos seus gestos. Mais precisamente, o diferencial estaria nesse embate de *mise-en-scènes* – a do documentarista e a do sujeito filmado, e na abertura que é capaz de revelar outros devires daquele que está diante da câmera.

### **Falcão: a voz dos meninos do tráfico e a antítese de MV Bill**

Os anos 1990 e 2000 marcaram uma série de acontecimentos no país que tiraram os problemas da periferia da invisibilidade e os levaram até a mídia, seja nos telejornais, nos novos modelos de programas de notícias vespertinos, como o *Aqui e Agora*, exibido no SBT a partir de 1991, ou através de filmes e documentários. Entre esse grupo de produções ficcionais e não ficcionais está o documentário *Falcão – meninos do tráfico* (2006), que trata da vida de crianças e adolescentes envolvidos no tráfico de drogas, residentes em diversos estados e regiões do país.

A produção, de cerca de 58 minutos, ganhou destaque maior por ter sido exibida na íntegra no programa *Fantástico*, da Rede Globo, no dia 19 de março de 2006. Produzido pelo rapper MV Bill e seu empresário Celso Athayde, ambos negros e procedentes da comunidade Cidade de Deus, o documentário foi filmado em várias partes do Brasil, durante a turnê de MV Bill de divulgação do CD “*Traficando Informação*” (1999).

A primeira observação relevante a fazermos é no que tange à origem dos realizadores, que, diferentemente da maioria dos documentaristas brasileiros, não vieram da classe média, mas das mesmas classes que os sujeitos entrevistados de seu filme, o que, no caso de *Falcão* (2006) acabou por se configurar como um elemento favorável na relação entre aquele que filma e aquele que é filmado. Por se tratar de um universo ilegal, por vezes perigoso, poucos conseguem se aproximar desses jovens com uma câmera na mão e extrair algum discurso deles. No caso de MV Bill e Athayde, pode-se dizer que foi selado um “pacto de confiança” com os personagens, em que aquele que filma se compromete com o sigilo e em não revelar a identidade do sujeito entrevistado e aquele que é filmado se abre para revelar segredos de sua vida, confiando que sua fala não será deturpada no filme ou usada contra si.

O filme, gravado quase que inteiramente à noite e de madrugada, é marcado por cortes bruscos, montagem acelerada, planos fechados e embaçados e com pouca profundidade de campo, o que, por si só, já nos insere no contexto vivido por esses jovens: ilegalidade, restrição da liberdade de circulação, agitação interna... O sentimento é quase de uma claustrofobia, de um tipo diferente de prisão: não com 4 paredes, mas um aprisionamento no local onde “trabalham” e circulam, como também de sua vida e destino.



A escolha pelos planos, pelo efeito embaçado e trajas pretas nos rostos dos personagens também é uma estratégia para que os rostos dos jovens não sejam identificados. Muitas vezes, aparecem apenas seus olhos ou sua boca. Em outras cenas, os meninos estão em um local escuro e de costas. Com isso, não é possível saber perfeitamente quem é quem. A única forma de fazê-lo é pelo tom de suas vozes.

O documentário é dividido em blocos temáticos e percebe-se que as entrevistas foram desmembradas e montadas de acordo com cada tema, de modo a apresentar um cenário mais geral da situação, assumido pelo próprio rapper MV Bill no início do filme, quando ele aparece dentro de um carro, com uma expressão fugidia dizendo: “Eu acho que tô tentando mostrar o problema, e sendo problema precisa ser mostrado (...). Se ficar escondido como sempre ficou, as pessoas vão ficar ignorando...” (FALCÃO, 2006). Seu objetivo, portanto, era organizar uma narrativa que revelasse um contexto até então invisível para que as pessoas pudessem refletir.

Como a fisionomia dos personagens aparece sempre encoberta, seja pelas tarjas pretas, efeitos vaselina na edição, uso de camisetas sobre o rosto ou filmagem pelas costas, observa-se que o filme não quer falar de particularidades deste ou daquele personagem, mas apresentar o que há em comum naquelas vidas e em seus destinos. A grande maioria diz ter ingressado no tráfico depois de alguma revolta ou problema familiar, e o mais contundente vem no dia da exibição do documentário, quando MV Bill revela em entrevista ao Fantástico que, dos dezessete entrevistados, dezesseis haviam morrido. Ali, e também na própria obra, que termina com o depoimento de um ex-traficante que está em cadeira de rodas, revelando o quanto a vida no crime é “íngrata”, MV Bill e Athayde acabam assumindo a angústia da falta de solução para o problema. O tom das falas dos entrevistados, sempre carregado de desânimo e cansaço, ainda que os discursos tentem demonstrar força, mostra que é um caminho sem volta, iniciado muitas vezes não por vontade própria, mas oriundo de uma condição de vida que não dá muitas opções.

Por dar a oportunidade a esses jovens de se expressarem, ainda que sua identidade seja preservada, poderíamos dizer que se trata de uma obra “não-hegemônica”, entretanto, é importante pensar no lugar reservado a esses sujeitos: eles continuam na ilegalidade, no mundo obscuro (reforçado pelas imagens) e no destino infeliz. Ainda que o realismo dos discursos e que os relatos demonstrem a urgência em se encarar o problema, pode-se cair no perigo da estetização da criminalidade nas comunidades e da generalização.

Ao analisar a questão central proposta nesse artigo, que é a relação estabelecida entre o documentarista e o sujeito filmado e a política presente na mesma, observamos algo inusitado em *Falcão* (2006): diferentemente do que se poderia supor, devido ao fato de MV Bill e Celso Athayde terem a mesma origem que os entrevistados, não acontece um diálogo aberto com os sujeitos filmados. A posição dos personagens continua a mesma que a esfera do comum lhes reserva: a da ilegalidade, da invisibilidade. Eles são a parcela dos não contados e permanecem a serem vistos assim, até pelo tom de algumas perguntas bastante incisivas que são feitas, tais como: “Pra quem vende a desgraça você não acha que é pouco ajudar duas famílias a comprarem um gás?”; “Você acha isso certo? (em referência a resposta de um garoto que ameaça matar pessoas que o denunciam); “Teu fiel é bandido? Você gosta de andar com bandido? Por quê?”; “Como você se sente vendendo o mal para as pessoas? Você acha certo?”. Ao fazer tais questionamentos aos jovens, MV Bill acaba por colocar a sua percepção sobre a vida que levam e também direciona as suas respostas, induzindo-os a reforçarem sua condição de ilegalidade, daquele que causa a desordem social e que por isso é excluído.

Talvez se o diálogo fosse substituído por indagações, onde o realizador apenas introduz um tema, mas deixa o sujeito filmado livre para discursar – sem saber o que será falado – o filme conseguiria revelar

uma outra face desses garotos e até mesmo mobilizá-los a refletir sobre sua condição e a possibilidade de ocuparem um outro espaço no comum. Isso é o que acontece em um dos únicos momentos diferenciados do conjunto de cenas, onde um menino que revela ter o sonho de ir ao circo é levado a assistir um espetáculo. Ali ele experimenta um baralhamento de lugares, passa a ocupar uma outra posição que não a do jovem infrator cujo destino é quase sempre a cadeia ou a morte. Observa-se algo que praticamente não se vê nos outros personagens apresentados: a inocência, a dor de uma infância perdida e o desejo de resgatá-la, de pertencer a um lugar distinto. E, então, MV Bill questiona: “quando você pensa no futuro, o que você vê?” “Quando eu queria ser palhaço (...) Desde pequenininho, desde pequenininho eu queria ser palhaço. Esse é o meu sonho”, responde o menino. Vem a tarja “um ano depois...” e, na sequência, o mesmo jovem é questionado, no dia do seu aniversário de 18 anos, porque não cumpriu a promessa de sair do tráfico. Ele diz que ainda precisa “resolver umas coisas”. O realizador pergunta: “Você, nesta data, sente falta de alguém? Queria ficar com alguém?”. O garoto cita a família. Essas perguntas mais incisivas acabam por incitar nos meninos o sentimento de que estão sozinhos, sem um futuro certo e, sobretudo, excluídos do comum.

Com os questionamentos que “cortam na carne” e também com os comentários que faz quando aparece no documentário, MV Bill, também oriundo de uma comunidade, mas com um destino diferente, consegue se firmar como a antítese daquela vida e destino dos meninos que estão no tráfico. A ele, foi dada uma oportunidade que lhe permitiu estar ali como um questionador, mas é ele também que, por conhecer a realidade de perto, divide com os espectadores a preocupação com o problema. Ao término do filme, MV Bill desabafa: “Ou a gente tem um Brasil só ou tem dois Brasis. E parece que estão cuidando mais de um e esquecendo do outro. Só que o outro tá crescendo e se transformando num monstro. Onde nós já perdemos o controle. Tá engolindo todo mundo.”

As falas finais fortalecem o tom de desesperança que perdura por quase todo o filme. E talvez, sem vislumbrar uma solução para o problema e um novo lugar para esses meninos, o espectador acaba por agir como Salles (2005, p.88) sugere: tratando a violência com “luva cirúrgica”. Ainda que haja um convite de MV Bill à reflexão e uma inquietação no espectador, juntamente com isso vem a sensação de estar vencido por esse “monstro”.

A repetição das falas e das condutas dos jovens entrevistados, sem muita abertura para que revelem outros devires, de certo modo, mantém não só o sujeito entrevistado em seu lugar de “sem parte” como também fixa o espectador na mesma posição que está, distante do mundo tematizado e com a sensação de que a questão “não é com ele”. Nesse sentido, percebemos que uma tendência a seguir a ordem policial, fixando cada sujeito em seu lugar e reforçando certos estigmas, acaba por minar a possibilidade de se fazer política e de mobilizar o pensamento do espectador.

### Considerações finais

Agir politicamente, como Rancière sugere, seria reconectar a arte à vida, mas construindo outras realidades, outros modos de sentido comum que suscitasse novos afetos no espectador, incitando o seu pensamento para a questão tematizada. É como o filósofo diz, ao afirmar que “o tratamento do intolerável é uma questão de visibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p.98). Portanto, o segredo está na forma como o artista, no caso, o cineasta, emprega uma sensibilidade específica para provocar um tipo de atenção para a sua obra, sendo que as escolhas políticas acabam por contribuir para uma reconfiguração nova do dizível, do visível e do pensável.

Para o documentário, cabe um exercício de trazer a política para a montagem da cena documental

e para as relações com o sujeito entrevistado. O outro deve ser visto não apenas como parte do processo, mas como elemento que funda todo o sentido do enunciado fílmico, daí a importância de operar de modo que ele tenha liberdade para expressar a sua verdade. Liberdade essa que permitiria, inclusive, que ele transitasse de posições e alcançasse uma visibilidade outra, a qual daria oportunidade de ter suas demandas de discurso atendidas. Reiteramos a dificuldade de se conseguir o encontro político, mas entendemos que só alcançaremos esse patamar se olharmos criticamente para as obras atuais, buscando identificar modos diferentes de relação com o sujeito filmado que fortaleçam a potência do gênero documental.

## Referências

- BENTES, Ivana. Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 44-63.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, São Paulo, n.15, p. 165-191, abr. 1997. Conferência proferida no evento Ética e História Oral.
- \_\_\_\_\_.; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-141.
- DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, M.D.; LABAKI, A.(orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81.
- GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 181-198.
- \_\_\_\_\_. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Póis*, Rio de Janeiro, v.18, n. 1, p. 45-56, 2015.
- NICHOLS, Bill. *Introdução do documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- PORTER, Russel. Sobre documentários e sapatos. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 42-51.
- RABIGER, Michael. Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 52-67.
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O que significa “Estética”*. Trad. de R. P. Cabral. 2011 a. Disponível em: <<http://cargocollective.com/yimgo/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 16 jul. 2018.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.
- SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 82-95.
- SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 96-121.

## Notas

1. Tatiana Vieira Lucinda, mestrande do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF), [tatianavl@yahoo.com.br](mailto:tatianavl@yahoo.com.br).
2. Nilson Assunção Alvarenga, Prof. Doutor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, [nilsonaa@terra.com.br](mailto:nilsonaa@terra.com.br).

## Canal O Cubo: ciberativismo na distribuição do audiovisual brasileiro

Thiago Fraga<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir do Canal O Cubo, plataforma *online* de distribuição de filmes brasileiros independentes, e da reflexão a respeito do ciberativismo e mídia livre, esse artigo investiga um modelo de exibição de filmes na internet de modo a reconhecê-lo como uma forma de ativismo em rede entre produtores audiovisuais. Com isso, o artigo pretende evidenciar de que modo o ciberativismo associa-se à iniciativas como a do Canal O Cubo que potencializam a distribuição de filmes no segmento do VoD (*Vídeo On Demand*).

**Abstract:** From the O Cubo Channel, an online platform for the distribution of independent brazilian films, and the reflection on cyber-activism and free media, this article investigates a model for the exhibition of films on internet in order to recognize it as a form of activism and network between audiovisual producers. As so, the article shows how cyber-activism is associated with initiatives such as O Cubo Channel that potentialize the distribution of films in the VoD (Video On Demand) segment.

### Introdução

É de consenso geral a centralidade que as tecnologias de comunicação e informação assumiram em nosso cotidiano a partir das últimas décadas do século XX, resultando na reconfiguração da cultura, e das formas de comunicação e de sociabilidade contemporâneas. Ao final da segunda década do século XXI, vivenciamos hoje uma “Cultura da Convergência”, expressão cunhada por Henry Jenkins (2009) para descrever o conjunto de mudanças da lógica cultural perpetrado pela difusão das inovações tecnológicas. Neste contexto, observa-se um incessante fluxo de conteúdos pelos canais de mídia, o que origina em uma expansão das possibilidades e condições de produção audiovisual.

Para Pierre Lévy, é necessário reconhecer dois fatos para se refletir sobre a *cibercultura*. Segundo o autor, o crescimento do ciberespaço resulta de um movimento internacional de indivíduos ávidos para experimentar coletivamente formas de comunicação distintas daquelas oferecidas pelas mídias clássicas. Ademais, constata-se a abertura de um novo espaço de comunicação cujas potencialidades devem ser exploradas em todas as dimensões, seja econômica, política, cultural e/ou humana (LÉVY, 1998, p.11).

As potencialidades originadas pelas novas formas de informação e comunicação possibilitam o desenvolvimento de novas dinâmicas nos processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. Neste contexto, opera-se uma fusão entre produzir e consumir, na medida em que os usuários de banda larga e de plataformas audiovisuais (Youtube, Vimeo etc.) não se contentam em visualizar e consumir os conteúdos de terceiros, usufruindo através de comentários, compartilhamentos, avaliações, *memes*, alterações e recriações a ponto de se tornarem muitas vezes também produtores de conteúdos audiovisuais.

Um dos desafios encontrados ainda hoje nos estudos sobre *cibercultura* – isto é, “a cultura contemporânea, fortemente marcada pela presença das redes e tecnologias digitais” (COSTA, 2011, p.11) – é o entendimento do real impacto das mídias digitais no consumo cultural de modo a se formular políticas públicas adequadas ao campo. Quanto a isso, Eliane Costa relata, em seu *Jangada Digital*, trechos de movimentos preliminares de construção de políticas públicas voltadas à *cibercultura*. Vive-se em uma época de constantes discussões e transformações de políticas culturais e tecnológicas, sobretudo no Brasil, como comprovam o nosso pioneiro Marco Civil da Internet (Lei 12.965/14) mundialmente reconhecido, as recentes decisões do Superior Tribunal de Justiça (STJ) sobre o entendimento da lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98) em ambiente digital, e as recomendações oficiais da Agência Nacional de



Cinema (ANCINE) para uma regulação da Comunicação Audiovisual sob Demanda (VoD) apresentadas e disponibilizadas em documento oficial. Tais propostas conduzem a uma reavaliação dos atuais processos e dinâmicas na rede, indicando que o estudo e a pesquisa em mídias digitais devem ser constantes.

Especificamente em relação ao setor audiovisual brasileiro, observa-se um movimento auspicioso de debate quanto às oportunidades oferecidas pela cultura da convergência. Este fenômeno não deve, contudo, ofuscar uma revisão histórica do cinema brasileiro. Pois, o acervo de conhecimentos sobre o desenvolvimento da cinematografia brasileira é uma fonte de consulta obrigatória para os estudos sobre sua situação contemporânea, visto que sugere caminhos para se refletir a respeito dos desafios e das perspectivas encontradas atualmente. É significativo que muitos críticos e teóricos do cinema brasileiro tenham se dedicado à compreensão dos problemas que caracterizam o processo de industrialização do setor. Quanto a isso, Paulo Emílio Salles Gomes (1996) afirma, já nos momentos finais do capítulo “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966” que

A razoável continuidade do filme brasileiro de enredo durante os últimos anos pode levar o observador superficial à conclusão de que existe uma indústria cinematográfica, funcionando normalmente em nosso país. Tal não acontece. Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro (GOMES, 1996, p.82-3).

A distância histórica, bem como a cultura da convergência atual, não invalidam o diagnóstico de Gomes. De fato, mesmo em um contexto fundamentalmente caracterizado pelas novas mídias, o cinema brasileiro – das salas de cinema ou via *streaming* – esbarra, nos termos do crítico, na ausência da solidariedade de interesses entre os distribuidores, os exibidores e o produtores de filmes nacionais. A recorrência desta ausência de solidariedade ao longo da história do cinema brasileiro aponta para a lacuna entre a importação de uma indústria ou tecnologia (como é o caso emblemático da Vera Cruz, ou mesmo das novas mídias) e o processo de industrialização, que envolve mudanças mais amplas e complexas. Elas indicam que não basta o entusiasmo com a inovação, sendo fundamental pensar o contexto histórico de tais apropriações.

O exemplo de Paulo Emílio Salles Gomes também é útil para evidenciar a persistência quanto ao pensamento industrial brasileiro, tendo ele sido alvo de uma significativa pesquisa recente de Arthur Autran sobre os conflitos enfrentados no meio cinematográfico na discussão do anteprojeto para a criação da Ancinav. Tampouco as políticas públicas e as leis que condicionam o desenvolvimento industrial e cultural do cinema foram satisfatoriamente investigadas a fim de contribuir para uma reflexão crítica e integrada sobre economia e cultura.

Este artigo toma esta lacuna como oportunidade. Em meio às novas possibilidades trazidas pelas tecnologias para o estudo do audiovisual em mídias digitais e o desenvolvimento do anteprojeto para regulação do *Vídeo on Demand* (VoD) no Brasil, este artigo pretende refletir sobre formas de distribuição do audiovisual em ambiente *online*. Para isso, tem o intuito de compreender o papel das mídias digitais no processo de industrialização do campo cinematográfico brasileiro, elegendo como foco de análise um canal de filmes independentes brasileiro – o Canal O Cubo (canalocubo.com) – que fomentam a produção independente brasileira, atualizando, por assim dizer, a solidariedade de interesses descrita por Gomes, e formando um ativismo em rede entre os produtores do audiovisual independente brasileiro na internet.

### **VOD: Nova Fronteira para o Audiovisual e Mídia Livre**

Segundo estudo publicado pela ANCINE em setembro de 2016 durante o 44º Festival de Cinema de



Gramado, o segmento VoD, segmento dos serviços de vídeo por demanda, é a mais nova e promissora fronteira para expansão do setor audiovisual, sendo o Brasil o 8º mercado mundial em serviços VoD e o 01º na América Latina. On Demand ou VoD (*Vídeo On Demand*) é a possibilidade de assistir programas a qualquer hora conforme os interesses do usuário. O expressivo potencial de expansão dos serviços de vídeo por demanda é explicado tanto pela expansão de banda larga quanto pelo custo da tecnologia acessível a boa parte dos brasileiros.

O mesmo estudo aponta que 75% das receitas em serviços de VoD são oriundas de redes dedicadas, na maioria como segunda janela de *players* de Tv por assinatura. Observa-se ainda que 26% das receitas resultam do ambiente na internet classificado como VoD OTT na internet (video on demand over the top), sendo 21% de serviços por assinatura e 4% de serviços transacionais, em que os produtos são distribuídos de forma livre ou comercializados individualmente em sistema de locação ou venda. Os estudos apontam que a internet pode ser considerada enquanto uma possível e acessível janela de exibição de conteúdos nacionais alternativa às tradicionais como o cinema ou a TV, e que estimularia a distribuição e o consumo dos filmes brasileiros.

Considerando-se este mapeamento, levanta-se a seguinte hipótese: a internet permite à indústria audiovisual brasileira atualizar a solidariedade de interesses a qual Paulo Emílio Sales Gomes relata em contextos pontuais de nossa história cinematográfica de 1896/1966. No caso atual, tal solidariedade se aproveita da cultura da convergência, através da qual os usuários, munidos de seus *gadgets eletrônicos*, dispensam as salas de cinema, acessando filmes de diferentes gêneros em plataformas *online*. Sendo assim, a relação entre o produtor do filme e o consumidor pode se dar diretamente e muitas vezes de forma livre, com o uso de licenças específicas deste ambiente como o *Creative Commons*, que dá poder ao autor definir os usos de suas obras à coletividade na internet.

“A *Creative Commons* é uma corporação sem fins lucrativos situada em Massachussets, mas seu lar é a Universidade de Stanford. Seu objetivo é construir uma camada razoável de copyright, desafiando os extremos que prevalecem hoje em dia. Os *Creative Commons* tornam fácil o processo de se basear na obra de outras pessoas, e simplifica para os criadores o processo de expressar a concessão para que outros obtenham e se baseiem em suas obras. Rótulos simples, aliados a descrições inteligíveis aos interessados e a licenças à prova de bala, tornam isso possível.” (LESSIG, 2005, p.275)

O sistema de copyright é o sistema tradicional de direito autoral, existente em muitos países, que concede ao autor de trabalhos originais direitos exclusivos de exploração de suas obras, sejam estas artísticas, literárias ou científicas, proibindo a reprodução por qualquer meio. O procedimento simples a que se refere Lessig (2005), um dos criadores da licença *Creative Commons*, é a criação de um conjunto gratuito de licenças públicas que permitem uma comunicação direta entre produtores e autores de obras audiovisuais e seus consumidores sobre os direitos autorais e os usos de suas obras audiovisuais sem intermediário, sem advogados envolvidos. Ainda segundo o autor, o produtor audiovisual que associa-se a licença pública CC acredita em algo diferente de extremos como “todos” ou “nenhum” direitos autorais reservados.

O conteúdo audiovisual licenciado a marca *Creative Commons* não implica renúncia ao copyright, mas a autonomia por parte do produtor de definir certas liberdades de sua obra audiovisual para o coletivo, é a efetiva construção de uma mídia livre das amarras de exclusividade dos direitos autorais muitas vezes estabelecidas em contratos de distribuição com grandes players da indústria cinematográfica brasileira. Lessig (2005) afirma que Os *Creative Commons* são apenas um exemplo de como iniciativas voluntárias, por parte de indivíduos e criadores, podem mudar o conjunto de direitos que atualmente

regulam o campo criativo.

A iniciativa se enquadra no conjunto de disputas e conflitos sobre a produção e a regulação da liberdade na internet a que se refere Antoun & Malini (2013) uma vez que está inserida nos movimentos que “...aceleram a socialização e o compartilhamento de conhecimentos, informação e dados, seguindo novos modelos de direito público, abrindo um conflito com a governança capitalista da liberdade na rede”. (Antoun & Malini, 2013, p.153)

Pode-se dizer então que estas novas possibilidades para os direitos autorais influenciam diretamente na distribuição dos filmes na internet; e isto é o que este artigo aponta, uma análise de que modo as plataformas digitais e o debate sobre o uso de licenças livres representam uma alternativa viável para a distribuição de filmes independentes brasileiros.

Não apenas isso: considerando que a distribuição é uma das fontes de renda dos profissionais audiovisuais, a distribuição *online*, em mídia livre, também suscita questões quanto à sustentabilidade deste modelo de negócio, haja vista a dificuldade de algo gratuito ou com receitas inexpressivas de fornecer condições econômicas aos agentes e recursos de produção. A liberdade de acesso aponta, portanto, para o problema da remuneração dos profissionais do cinema brasileiro, sendo esta situação complexa um dos pontos a serem investigados. O artigo não pretende se afastar de uma visão ingênua sobre o poder de liberação da *world wide web*, investigando questões materiais fundamentais ao debate, apresentando um caso real de distribuição do cinema independente brasileiro e que ultrapassam debates do atual processo de regulação do VoD que tem como principal referência plataformas *mainstreaming* de VoD na internet (VoD OTT, video on demand over the top) como o Netflix.

A escolha de um caso independente brasileiro para análise vem do estímulo de analisar um potencial mercado cinematográfico interno que se desenvolve em paralelo aos grandes players. Um exemplo real que valoriza a produção interna nacional. Neste sentido, a escolha do Canal O Cubo no presente artigo é por este canal, assim como o *Creative Commons*, ter sido concebido de modo voluntário, e o seu desenvolvimento acontece através do ativismo em rede entre os produtores do audiovisual independente brasileiro na internet.

### **Canal O Cubo: ciberativismo na distribuição do audiovisual brasileiro**

O Canal O Cubo ([canalocubo.com](http://canalocubo.com)) é um canal online de filmes brasileiros independentes. Criado em 2013, o canal ainda hoje, é uma iniciativa brasileira inédita que reúne filmes nacionais, curtas, média, longas metragens e séries de diferentes gêneros, licenciados via *Creative Commons*, licença pública internacional explicada em tópico anterior e que permite aos autores, cineastas e produtores, definir os usos de seus filmes à coletividade na rede. Desde então, o canal vem como um bom exemplo de ciberativismo no Brasil.

De acordo com Antoun & Malini (2013) o ciberativismo surge como um sinônimo das ações coletivas coordenadas e mobilizadas coletivamente através da comunicação distribuída em rede interativa. O aparecimento do ciberativismo rompe com o próprio ativismo social que se realizava até então no campo da comunicação social, uma vez que a internet permite que os usuários tenham acesso a informação distribuída em rede interativa diminuindo assim a influência midiática que utilizada por grande corporações em outros meios de difusão com o rádio e TV, dentre outros. Pelo viés político, grupos independentes ao redor do mundo se articulam em busca de suas emancipação social.

Se é por trás dos computadores que a maioria de nós, hoje, tem acesso a quase 100% das informações

que consumimos, é frente à frente que precisamos discutir a realidade da produção para a web. Para que a distribuição do audiovisual na web se torne viável a produtores e espectadores é preciso formar e fortalecer a rede offline de discussão, e foi por isso que já no primeiro ano de existência, o canal realizou o Festival O Cubo de Cinema, que a cada ano, a partir de curadoria e júri oficial, leva filmes produzidos para a internet para a sala de cinema. A iniciativa que caminha para sua sexta edição em 2019 contribui para o fomento da produção audiovisual independente e para a democratização de acesso e formação de novas plateias que interagem presencialmente com um conteúdo que a princípio foi pensado para ser visto em ambiente online.

É nessa ação que o ciberativismo do canal ganha força quando consegue reunir em ambiente presencial produtores e públicos que pensam seu conteúdo para a distribuição na web. Foi a partir da web que um grupo de produtores independentes da cidade do Rio de Janeiro, cidade em que o canal foi concebido, passou a ter um público mais abrangente a nível nacional. No terreno do ciberativismo, o Canal O Cubo permitiu ecoar a ideia de que é possível ao produtor audiovisual independente criar, participar e difundir um movimento coletivo. De acordo com Antoun & Malini (2013):

“o poder e a influência dependem menos dos atributos pessoais (como recursos, atitude ou comportamento), do que das relações pessoais de cada um, do lugar e o caráter dos laços que se tem em rede e com a rede. A unidade de análise não é tanto o indivíduo, mas a rede na qual o indivíduo se integra.” (Antoun & Malini apud Arquilla e Ronfeldt, 2003, p. 338)

A consolidação e desenvolvimento da plataforma compõem seus passos. Em 2014, o canal quis lançar luz sobre o debate acerca de um modelo de produção de filmes que pense a distribuição livre do cinema independente brasileiro, incentivando a atividade através de subsídios intelectuais e técnicos com um fluxo de informação aberto e contínuo. Como principal ação nesse sentido, o canal produz turmas do curso intercâmbio criativo e de produção de curtas “Faça Um Curta: autonomia audiovisual” (em sua 10ª edição em 2018), em que estudantes de qualquer área, atores, diretores, produtores, profissionais de áreas diversas em início de carreira possam aprender sobre produção audiovisual para web e novas licenças de direitos autorais. O curso fornece o entendimento do processo de criação de um curta metragem desde sua concepção (roteiro coletivo, direção, produção e atuação) até a pós-produção (edição e distribuição), e o papel do ator, produtor e cineasta nesse novo cinema brasileiro. O resultado integra a seleção do Canal O CUBO e a cena da produção de cinema independente como reforço na defesa da distribuição livre da cultura audiovisual brasileira. O produto final é um curta metragem de até 30 minutos, finalizado pelo coletivo de participantes a cada edição, com lançamento no canal e lançamento presencial no Festival O Cubo de Cinema. O curso é uma ação de iniciação à criatividade através do audiovisual e permite que os participantes tenham acesso a reflexão sobre uma autonomia em trabalhos audiovisuais que venham a ser produzidos.

Em 2015, a iniciativa foi chancelada como ponto de cultura através do edital de Pontos de Mídia Livre/MinC a partir de documento oficial de apoio coletivo de produtores independentes à iniciativa cultural coletiva sem constituição jurídica. No mesmo ano da chancela, o canal é apresentado como case brasileiro de inovação na web pelo ITS Rio Instituto de Tecnologia e Sociedade durante a 02ª Conferência Mundial de Internet realizada na China.

Segundo relatório oficial do canal recentemente apresentando em seminário, depois de 05 anos no ar e atualmente com um catálogo de mais de 200 filmes em diferentes gêneros com 2,2 milhões de acessos diretos na web (espelhos no youtube, vimeo e daily motion), SmartTvs da Sony, Samsung e Semp Toshiba através do app VEWD, e parceria com canais de Tv por assinatura como o Canal Brasil.

Por ter filmes licenciados com permissão aberta na rede, possui mais de 5 milhões de acessos na web em outros canais além dos seus espelhos principais. A parceria com canais do segmento de Tv por assinatura comprovam que a distribuição em mídia livre no segmento Vídeo Sob Demanda não excluem negociações das mesma em múltiplos segmentos.

No que tange ao conteúdo, os gêneros e temáticas abordados pelo canal abordam os gêneros tradicionais como ficção, documentário, animação e experimental, este último abarcando as vídeos arte e vídeos dança, bem como experimenta novos agrupamentos como uma playlist de filmes voltada a temas do universo LGBTQ, lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e questionando, com grande interação aos conteúdos do canal. O último relatório do canal aponta que 38% dos filmes do seu atual catálogo do canal tem temática voltada à diversidade cultural, de gênero e direitos humanos, sendo destas, 15% a filmes com temática voltada ao universo LGBTQ.

Identificando uma oportunidade de relacionamento junto a comunidade LGBTQ existente no canal, o canal produziu sua primeira série original “Todo tempo do mundo” (2017) do cineasta carioca Fabiano Cafure. A série é o primeiro conteúdo pago comercializado em sistema de aluguel transacional abrindo um novo sistema de conteúdo exclusivo que está em testes há um ano. A série em questão é uma continuação do longa metragem de ficção “Eu te amo Renato” (2013), primeiro longa metragem brasileiro produzido exclusivamente para distribuição web licenciado via Creative Commons. O longa foi a primeira produção original do canal e até hoje é o filme mais assistido no canal com mais de 01 milhão dos 2,2 milhões de views computados no fim de 2017.

A série e a força da playlist de filmes com temática LGBTQ é um exemplo real da demanda por narrativas sem lugar na mídia corporativa. Através da rede, grupos minoritários podem disputar a primazia da narrativa com o Estado, instituições e até mesmo com grandes players.

As informações relacionadas a um filme lançado em 2013 também leva a um novo entendimento sobre a vida útil de uma obra audiovisual na web, uma vez que a cada dia, novos usuários terão acessos a um conteúdo até então inéditos para estes. Os debates acerca do VoD (vídeo on demand) no Brasil impactam de maneira positiva, principalmente em um momento em que se discute uma regulação nacional, e também pelo nicho específico, pois mesmo no VoD, o canal fomenta os desafios pelo independente em que os parâmetros de negócio passam por modelos de financiamento de produção de filmes alternativos aos tradicionais.

Ao organizar o seu catálogo e big data a cada ano, bem como realizar testes em modelos autônomos de distribuição, o Canal O CUBO pode contribuir para um debate mais efetivo, com dados, informações e análises do real cenário do audiovisual independente para a web. Por este motivo, o canal realizou em junho de 2018, o 1º Seminário de Cinema Brasileiro para Web no Memorial Getúlio Vargas/Rio de Janeiro, reunindo produtores independentes, especialistas em direitos autorais e tecnólogos para um debate sobre os modos de produção e distribuição no cinema que está sendo pensado e produzido para distribuição na internet.

### **Considerações Finais**

O artigo lança a hipótese de a internet poder transformar redes audiovisuais independentes em grandes aceleradoras de produções, sendo uma incentivadora do audiovisual brasileiro. É interessante notar que a plataforma em análise no artigo desvia-se da universalidade, propondo novos pensamentos sobre direitos autorais e modos de produção.

Percebe-se que o uso de licenças de direitos autorais complementares para divulgar obras gratuitas



torna-se uma forma interessante de disseminar trabalhos pagos, bem como estimular licenciamentos em novos players em segmentos além da web. Investigar um fluxo reverso ao tradicional, que leva obras audiovisuais produzidas para a internet ao segmento da Tv, é um ponto interessante a novos estudos sobre novas dinâmicas na distribuição audiovisual, uma vez que para muitos canais de TV tem sido um desafio pensar e desenvolver estratégias de permanência de público bem como em criar conteúdos em que o público interaja entre os segmentos.

Ao lado da cultura da convergência, o conteúdo do canal mostra que o discurso sobre dar voz às minorias se fortalece e toma a forma de ações concretas. As histórias do negro, dos LGBTs, dos moradores das favelas e outros grupos devem ser narradas, de modo que a perspectiva da sua representação assuma o seu lugar de direito com olhares e vozes próprios. A (re)construção dessa narrativa encontra no audiovisual o suporte mais democrático e acessível que existe atualmente. Os instrumentos, muitas vezes, estão nas mãos dos próprios atores, já inseridos no seu cotidiano; as câmeras, os *apps*, a rede, a mídia livre nivelam o acesso da favela e do asfalto, permitindo escoar conteúdos antes calados pela falta e pela concentração de meios.

Através das ações do Canal O Cubo, pode-se perceber também que a educação e a iniciação à criatividade é uma peça chave no desenvolvimento e estímulo a novos modos de produção do audiovisual na web. Através da educação, surgem produtores independentes com novos pensamentos e dispostos a implementar modelos de produção e distribuição que estão à margem dos modelos estabelecidos e desenhados atualmente pelo Estado.

O artigo é importante por uma carência de estudos voltados ao segmento do audiovisual na web, visto que o órgão governamental responsável pela regulação do setor no país, a ANCINE, possui a maioria dos seus estudos e números voltados aos segmentos tradicionais, como a sala de cinema, a TV por assinatura e aberta. No segmento vídeo sob demanda, a entidade ainda aborda os dados de forma protecionistas, preocupada na regulação dos filmes estrangeiros em ambientes online, mas faltam financiamentos que incentivem o conteúdo nacional para a internet, bem como a infra estrutura no setor. É escasso também as pesquisas e estudos sobre o audiovisual independente no Brasil. Acredito que no independente, muitas das questões referente ao regulação do setor no ambiente online, possam ser respondidas.

## Referências

- ANTOUN, Henrique & MALINI, Fábio. *A Internet e a Rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- AUTRAN, Arthur. A Ancinav e os conflitos no meio cinematográfico, Niterói/Rio de Janeiro, *Revista Contracampo*, 2017.
- BENNETT, W. Lance & Segerberg, Alexandra. *The logic of connective action*. Information, Communication & Society, Londres, v.15, n.5, p739-768, 2012.
- COSTA, Eliane. *Jangada Digital: Gilberto Gil e as Políticas Públicas para a cultura das redes*, Ed. Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2011.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996.
- JENKINS, HENRY. *Cultura da Convergência*; tradução Susana Alexandria, 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LESSIG, Lawrence. *Cultura Livre: Como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a Cultura e controlar a criatividade*, Ed. Trama, São Paulo, 2005.
- LÉVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*, São Paulo: Loyola, 1998.
- PERUZZO, Cicilia M.K. *Comunicação nos movimentos sociais: o exercício de uma nova perspectiva de direitos humanos*. Contemporânea, comunicação e cultura, v.11, n.01, p138-158, 2013.
- Infográfico Canal O Cubo 2017. apresentado no 1º Seminário de Cinema Brasileiro para a Web. Realizado em jun.2018. no Rio de Janeiro. Memorial Municipal Getúlio Vargas.



## Webgrafia

Dados extraídos do site ANCINE:

ANCINE, VOD: Nova Fronteira de Expansão para o Audiovisual (2016)

ANCINE, Relatório de Consulta Pública sobre a Notícia Regulatória sobre a Comunicação Audiovisual sob Demanda (2017)

Disponível: <https://www.ancine.gov.br/publicacoes/apresentacoes> Acesso em: 21 de agosto de 2017

## Nota

1. FRAGA, Thiago, Mestrando no Programa Pós Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC/UFF), [trfraga@gmail.com](mailto:trfraga@gmail.com)

# Reutilizar para preservar: uma reflexão sobre a reapropriação dos arquivos audiovisuais em novas produções

Vanessa Maria Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo** Pensamos a reutilização dos arquivos audiovisuais antigos como uma forma de acesso, divulgação e retomada de imagens que estão à mercê do processo de deterioração provocado pelo tempo e pela obsolescência tecnológica. Com base nisso, apresentaremos o processo de pesquisa e recuperação dos arquivos que compõem o curta *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003), bem como discutir estratégias utilizadas por cineastas e instituições a fim de garantir a salvaguarda desse material do passado.

**Abstract** We think the reuse of audiovisual archives as a way of access, dissemination and resumption of images that are at the mercy of the process of deterioration caused by time and technological obsolescence. Based on this, we will present the process of searching and retrieving the archives that compose the short-film *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003), as well as discuss strategies used by filmmakers and institutions in order to ensure the safeguarding of this material from the past.

## Introdução

*“O cinema muitas vezes preserva a imagem do que já está perdido, daí a sua potência como um registro vivo do passado”*

*Associação Brasileira de Preservação Audiovisual<sup>2</sup>*

Entendemos que reutilizar os arquivos audiovisuais analógicos — tanto os públicos quanto os privados — em novas produções fílmicas é uma forma de estimular a salvaguarda das imagens do passado. O formato analógico foi muito utilizado até os anos de 1990, quando houve o desenvolvimento de novas tecnologias de captação e edição das imagens. Mas essa modernização também fez com que muito dos acervos antigos ficassem abandonados às vicissitudes do tempo e da própria obsolescência do suporte.

O reutilizar para preservar que abordamos aqui, parte da ideia da reutilização enquanto forma de sobrevivência das imagens, o que leva à continuação, à permanência, à conservação desse material, que quando é reincorporado em outros trabalhos, de certa forma, é preservado ao deixar os baús e estantes empoeiradas das casas e acervos públicos, voltar ao convívio e ganhar nova visibilidade.

Com base nisso — e com o entendimento de que os arquivos são dotados de memórias pessoais e do mundo, que ajudam a contar a trajetória do passado no presente e a entender as mudanças sociais, culturais e políticas de um espaço, tempo e população —, refletiremos neste artigo sobre o processo de pesquisa, retomada das imagens e produção do curta *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003), e a importância desse trabalho enquanto meio para recuperar, retirar os registros do “anonimato” e possibilitar o (re)encontro e novas significações aos materiais preexistentes.

O documentário é feito a partir de fragmentos audiovisuais que retratam a vida cotidiana em Juiz de Fora (MG) durante as décadas de 1920 a 1990. A partir de filmes de família, filmes amadores, cinejornais, videoclipes, spots de rádio, música e letrados contendo trechos de poemas, somos convidados a essa volta aos anos passados e à rotina da cidade durante essas épocas. Praticamente todo o material utilizado

foi feito em Juiz de Fora por pessoas que nasceram, moraram e/ou tiveram relação direta com o lugar. As imagens são provenientes de mais de dez fontes diferentes, entre arquivos pessoais e públicos, como o acervo de Nahim Miana<sup>3</sup>, Carriço Filmes<sup>4</sup>, Décio Lopes<sup>5</sup>, Produtora de Multimeios da Universidade Federal de Juiz de Fora, do próprio diretor Marcos Pimentel, entre outros<sup>6</sup>. Foram incorporados registros nos formatos 35mm, 16mm, Super 8, Super 16mm, Betacam e Mini-dv.



Frame do filme. Um dos registros feitos por Nahim Miana

Segundo o diretor Marcos Pimentel, a maioria dos arquivos reutilizados em *Cemitério da Memória* estava em péssimo estado e precisou ser levado para laboratórios especializados para a restauração. Mesmo assim, muita coisa não teve jeito de recuperar. Para muitos dos donos dessas imagens, cedê-las para o curta foi a forma que encontram para assistir novamente os próprios registros.

Acrescido a isso, estabeleceremos também um paralelo com a precária política de preservação dos acervos audiovisuais no Brasil, que encontra problemas até mesmo em instituições pensadas, justamente, para a defesa desse material audiovisual, como a Cinemateca Brasileira.

Por fim, mostraremos mais alguns exemplos de cineastas e organizações que se reapropriaram dos acervos audiovisuais em outras produções e realizam eventos voltados para a sua preservação, catalogação, debate, difusão e acesso.

### Dificuldades da reapropriação das imagens de arquivo no audiovisual

Muitas vezes, para fazer um trabalho audiovisual com material de arquivo é preciso se desprender da ideia da montagem de um roteiro<sup>1</sup> muito fechado, já que há grande probabilidade de alterações no pensamento original e até de interferências inesperadas. Isso acontece porque podem ir surgindo novos conteúdos à medida que a produção toma corpo ou até mesmo se abortar uma imagem que antes era considerada muito importante, mas que não se encaixa na sequência, não cria liga com as demais cenas na hora da montagem propriamente dita. Marcos Pimentel, por exemplo, diz que *Cemitério da Memória* se construiu aos poucos e teve início antes mesmo da proposta concreta no papel: começou a esboçá-lo durante a realização do *As Princesas de Minas* (2001), um projeto que misturava narrativas sobre mulheres juiz-foranas do presente aos arquivos de mulheres do passado, todas personagens desconhecidas da história oficial, mas que fazem parte da vivência da cidade. Conforme os arquivos iam chegando aumentava a vontade de encontrar mais e mais imagens e fazer um filme só com esses materiais antigos. Cerca de dois anos depois, *Cemitério* começou a ganhar forma:

Foi um processo vivo. Como eu já conhecia algumas imagens, o que eu encontrei eu comecei a tentar fazer uma espinha dorsal, mas a cada novo material que chegava, mudava

um pouco a história. Mudava um pouco para que lado ia, porque não foi um filme onde primeiro eu achei tudo e depois sentei e editei tudo de uma vez. Eu fui achando e editando aos poucos. Claro que na hora de arrancar eu já tinha uma quantidade boa de material, mas alguns desses materiais chegaram ao longo do processo. (PIMENTEL, 2017, p.08).

Além da vontade de fazer um documentário que abordasse o passado e as memórias de Juiz de Fora, o diretor argumenta que a motivação de usar material audiovisual de arquivo foi a compreensão de que as imagens sobre a cidade se configuram como um importante patrimônio imaterial a ser protegido:

A gente está resgatando parte da memória da cidade. O tempo todo a gente tem a coisa de se conviver. Todo dia morre uma cidade e outra cidade ocupa o mesmo lugar. Por acaso elas têm o mesmo nome, mas são cidades completamente diferentes. Mas todo dia você está implodindo ou derrubando algum prédio, construindo outro no lugar, acabando com um costume, começando com outro, disseminando outros, os valores vão mudando, os hábitos vão mudando, os costumes. Então, isso me interessa muito. (PIMENTEL, 2017, p.13).

Somado a isso, o diretor também acredita que há várias cidades em uma mesma cidade e que elas precisam ser conhecidas e preservadas. Assim, a junção e retomada de imagens do passado pode ajudar a redescobrir muitas das camadas de um lugar que foram escondidas pelo transcorrer do tempo:

Eu acho que a única forma que a gente tem pra poder ter contato com essas cidades que a gente não conheceu, essa Juiz de Fora que a gente não conheceu, é somente através desse trabalho de resgate de memória. É como se a gente conseguisse eternizar no filme um pedacinho de hábitos e costumes de uma cidade que não volta mais. Aqui nunca mais vai ser daquele jeito. Por isso que eu acho que sempre a gente precisa filmar e depois precisa preservar isso. (PIMENTEL, 2017, p.13-14).

Outro ponto que norteou a construção do curta foi o entendimento de que a reutilização desses arquivos em outra produção audiovisual criaria uma espécie de estímulo à sobrevivência das imagens, já que no Brasil a política de preservação delas ainda é escassa:

não tem mesmo política de preservação e era uma das coisas que eu pensava na hora desse filme: eu estou pegando um monte de memória morta. Em cada rolo que voltava para mim, quando não conseguia restaurar, era pra mim um grande pesar. Como se tivesse matado mesmo um pedaço da história. (PIMENTEL, 2017, p.15).

Pimentel compara o trabalho de procura pelos arquivos — principalmente os privados —, à ação de um detetive: “Porque você tem que ir fuçando coisas em todos os acervos, porque isso tudo está em lugar nenhum, não tem um museu específico onde você pega e fala assim: ‘olha, está tudo aqui. Aqui estão depositadas as imagens de família’. Você tem que ir atrás das famílias” (PIMENTEL, 2017, p. 02).

No entanto, o diretor comenta que essa busca ainda teve que esbarrar em um problema maior: o péssimo estado de conservação dos arquivos. Ele precisou então, levar muito material para produtoras maiores, como a Labo Cine, no Rio de Janeiro, e a Mega Color, em São Paulo, para a recuperação. Como o restauro era um processo caro, também comprou projetores 16 mm e Super 8 para tentar visualizar alguns rolinhos em casa. Contudo, a maior parte não dava para ver e aí a solução foi mesmo o reparo.

Mas não foram somente os filmes de família que apresentaram sinais de deterioração: até mesmo o acervo de Carriço<sup>2</sup>, que estava sob a custódia da Divisão de Memória da prefeitura de Juiz de Fora, apresentava complicações devido aos rolos serem de nitrato e não estarem guardados em uma câmara

climatizada. No geral, as imagens que ele teve contato

estavam sempre terrivelmente guardadas, todas em baús, em porões e dentro de um monte de caixas velhas. E então tinha que restaurar e era uma encrência porque você não sabe o que tem dentro do material antes de restaurar. Então você acaba gastando uma grana e pode ser que não salve nada. (PIMENTEL, 2017, 02-03).

O acesso, recuperação e consequente reuso das imagens de arquivo também antecedia a um lento processo de convencimento. Segundo Pimentel, principalmente no caso dos filmes de família, era preciso persuadir as pessoas — a maioria desconhecida dele — sobre a importância daquele material para a história da cidade, pois muitas vezes elas acreditavam que os rolos continham algo muito íntimo, com interesse restrito a um núcleo familiar específico. Todavia, as imagens corriam risco de aniquilamento por causa do seu mau estado de conservação e da própria obsolescência do suporte que impedia que elas fossem visitadas novamente. Entre a possibilidade de rever ou perder, elas acabavam considerando a primeira opção. Em contrapartida, após o restauro Pimentel entregava aos donos uma cópia do que salvou. O acordo deu tão certo que a quantidade de material recolhido daria até para fazer um filme maior (PIMENTEL, 2017).

Mas as dificuldades de preservação dos arquivos não param por aí. E aparecem até mesmo em instituições pensadas, justamente, para a defesa desse material audiovisual. A Cinemateca Brasileira é um exemplo. No relatório anual de 2016, divulgado pela própria Cinemateca, os números falam por si: dos 240.836 rolos em película — dos quais 3.141 são de nitrato —, “26,03% dos rolos em suporte de acetato e 17,22% de nitrato possuem sinais de deterioração” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016, p. 23).

No mesmo ano, desse total de arquivos com sinais mais graves de fragilidade, a instituição selecionou para a duplicação e identificação imediata 4.051 itens que fazem parte de 637 obras — o que corresponde a 8% do acervo identificado como em risco. Até novembro de 2016, só 34% desses mais de quatro mil itens havia sido processado (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016, p. 23).

A Cinemateca também analisou a situação da preservação de 676 títulos que estão na base de dados da Filmografia Brasileira<sup>3</sup>. Os resultados demonstram a importância do fomento de políticas públicas para garantir a conservação desse material (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016, p. 24). Vejamos alguns dados:

STATUS ATUAL DE PRESERVAÇÃO   OBRAS BRASILEIRAS		TÍTULOS APURADOS EM 2016	
PRESERVADO, PARCIALMENTE PRESERVADO OU PRESERVADO COM IMPERFEIÇÕES		234	34,6%
PRESERVADO SÓ IMAGEM OU SOM, OU INCOMPLETO - NECESSITA DE DUPLICAÇÃO EM SEGUNDO MOMENTO		69	10,2%
NÃO PRESERVADO - NECESSITA DE DUPLICAÇÃO EMERGENCIAL		312	46,2%
PARCIALMENTE PERDIDO OU PERDIDO		61	9,0%
TOTAL DE TÍTULOS APURADOS EM 2016		676	
DESAPARECIDO - INDICADO COMO "FILME DESAPARECIDO" NA BASE DA FILMOGRAFIA BRASILEIRA, DADOS ANTERIORES À 2016		1.889	
AVERIGUANDO - INFORMAÇÃO INCONCLUSIVA		49	
TOTAL DE TÍTULOS APURADOS		2.614	
TOTAL DE TÍTULOS NA BASE FILMOGRAFIA BRASILEIRA   % TÍTULOS COM STATUS		41.624	6,28%

Fonte: relatório anual da Cinemateca Brasileira, de 2016



Além disso, quando se fala em Cinemateca Brasileira é impossível não se lembrar do último incêndio que atingiu a câmara 03 do depósito de nitratos, em fevereiro de 2016. A queima dos filmes reduziu a coleção de 4.328 rolos para 3.141 (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016, p. 25). O nitrato de celulose — substância usada em películas cinematográficas até os anos de 1950 — é um material inflamável e a deterioração natural do suporte provoca o acúmulo de gases que podem gerar autocombustão. A situação é agravada, pois:

iniciada a combustão em um rolo de filme com base de nitrato de celulose, ela não pode ser extinta com a utilização de água, pó químico ou semelhante, já que o próprio processo de combustão do nitrato de celulose gera oxigênio suficiente para manter o processo até a destruição total do objeto. A deterioração, inerente a todos os materiais filmicos, aumenta o risco de queima dos filmes feitos com base em nitrato de celulose. (BRASIL, 2016, p.01).

O acervo fílmico da câmara incendiada era composto em sua maioria por cinejornais (98,1%) das décadas de 1930 a 1950. Dentre eles, 107 rolos produzidos pela produtora juiz-forana Carriço Filme entre 1934 a 1954 (BRASIL, 2016, p.01-04). A Cinemateca já tinha sido atingida anteriormente por outros três incêndios: em 1957, 1969 e 1982.

### **Iniciativas de reapropriação e salvaguarda das imagens**

Acreditamos que a reapropriação desse material antigo para a produção de novos conteúdos audiovisuais, como o caso do trabalho feito por Pimentel em *Cemitério da Memória* e *As Princesas de Minas*<sup>1</sup>, pode ser uma alternativa para a longevidade, acesso, conhecimento e reflexão sobre esses arquivos fílmicos por tantas vezes abandonados.

Muitos outros cineastas — tanto brasileiros quanto estrangeiros — já perceberam o potencial desses acervos públicos ou privados e também investiram na reutilização deles em novos filmes, como é o caso de Paula Gaitán em *Diário de Sintra* (2007) Danilo Carvalho em *Supermemórias* (2010), Consuelo Lins em *Babás* (2010), Petra Costa em *Elena* (2012), João Moreira Salles em *No intenso agora* (2017), Chris Marker e Armand Mattelart em *La Spirale* (1975), Jonas Mekas em *This Side of Paradise* (1999), Harun Farocki em *Erkennen und Verfolgen* (2003), Abigail Child em *The Future is Behind You* (2004), só pra citar alguns exemplos.

Há também o caso da incorporação de acervos de filmes, muitas vezes desgastados pelos efeitos do tempo, em videocliques de músicas contemporâneas, procedimento que tem um dos seus principais expoentes o diretor americano Bill Morrison. Entre seus trabalhos desse tipo, podemos mencionar o experimental *Light is Calling* (2004). Já no Brasil, a ideia do reaproveitamento dessas imagens pré-existentes para a composição de curtas-metragens musicais pode ser percebida em *Pra Sonhar* (2012), do cantor paulista Marcelo Jeneci. O videoclipe foi feito de forma colaborativa, com cenas de casamentos reais enviadas por casais de todo o país.

Da mesma forma, algumas instituições realizam eventos voltados para a preservação, catalogação, debate, difusão e acesso de seus acervos audiovisuais. Um exemplo é o Arquivo em Cartaz<sup>2</sup> — Festival Internacional de Cinema de Arquivo, realizado pelo Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Em 2017, foi a terceira edição do evento, que já é tido como um dos principais do país voltados à memória cinematográfica brasileira e ao cinema de arquivo. A temática desse ano foi “os filmes de família, caseiros e amadores” e teve como proposta discutir o cinema feito com materiais de arquivo — principalmente aqueles produzidos em ambiente privado — e como a reutilização dos acervos em outras produções contribui para a sobrevivência das imagens. Na ocasião, também foram realizados exibições de filmes,

workshops, oficinas, debates, encontros e exposições artísticas. Uma iniciativa interessante dessa edição foi a videoinstalação “Memórias Afetivas”, construída a partir de imagens em VHS de acervos de família: as fitas de vídeo, comuns nas décadas de 1980 e 1990, foram recebidas pela equipe do Arquivo Nacional, digitalizadas e, posteriormente, devolvidas aos donos. O objetivo foi resgatar as memórias contidas nesse suporte, que muitas vezes estão sob o risco de apagamento devido à redução gradual da tecnologia.

Outro exemplo interessante é a Traça<sup>3</sup> — Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, promovida pelo Arquivo Municipal de Lisboa, em Portugal. Em outubro de 2017, foi a segunda edição do evento que tem o objetivo de apresentar alguns desses filmes — muitas vezes com origem desconhecida — depositados na instituição e assim, tentar encontrar os personagens e lugares que aparecem nas imagens. A cada ano as projeções são realizadas nas ruas de um bairro para facilitar o contato e interação com as pessoas. E além de exibir o material bruto, a mostra propõe que artistas criem produções audiovisuais a partir da reapropriação desses acervos. Algumas escolas infantis também recebem oficinas para estimular as crianças a pensarem a montagem do material de arquivo.

## Conclusão

Diante dessa situação de incerteza quanto à sobrevivência dos arquivos analógicos, subjugados aos fantasmas da má conservação, da degradação natural e da desatualização dos formatos, urge a necessidade de se pensar em formas de preservação e recuperação dos acervos a fim de preservar a história e memória do audiovisual nacional, que é também a história e memória de toda uma sociedade. E é nesse sentido que o reutilizar joga luz sobre o assunto e se torna uma espécie de estratégia de salvaguarda ao propiciar novo contato com as imagens preexistentes, fazendo com que esses que registros resistam, sejam reproduzidos e gerem reflexões.

Acreditamos que a preservação é um tema que precisa ser sempre muito debatido e repensando. Ainda mais diante dos episódios recentes, como o caso do incêndio no Museu Nacional<sup>4</sup>, que demonstra a precariedade da política de proteção do patrimônio nacional e o quanto a cultura, memória e história ficam relegados a segundo plano, não se dando importância muitas vezes à preservação dos acervos como fonte para a compreensão do passado no presente e à sua potência para entendermos quem somos.

## Referências Bibliográficas

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatório anual**. [São Paulo], 2016. Disponível em: <[http://cinemateca.gov.br/sites/default/files/relatorio\\_CB\\_2016\\_WEB.pdf](http://cinemateca.gov.br/sites/default/files/relatorio_CB_2016_WEB.pdf)>. Acesso em: 03 de jan. 2018.

LEONE, Eduardo; Mourão, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1993.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. **Rolos de nitrato perdidos no incêndio**. 2016. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1335004/relatorio\\_nitrato\\_versao+final.pdf/1d0ff430-0a1e-40ea-9ab0-3b12c1a49b58](http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1335004/relatorio_nitrato_versao+final.pdf/1d0ff430-0a1e-40ea-9ab0-3b12c1a49b58)>. Acesso em: 03 de jan. 2018.

PIMENTEL, Marcos. Marcos Pimentel: depoimento [30 nov. 2017]. Entrevistadora: Vanessa Maria Rodrigues. Juiz de Fora, 2017.

## Referências Filmográficas

**AS PRINCESAS DE MINAS**. Marcos Pimentel, Brasil, 52 min., 2001.

**BABÁS**. Consuelo Lins, Brasil, 20 min., 2010.

**BIOGRAFIA DO TEMPO**. Marcos Pimentel, Brasil, 08 min., 2004.

**CEMITÉRIO DA MEMÓRIA.** Marcos Pimentel, Brasil, 10 min., 2003.

**DIÁRIO DE SINTRA.** Paula Gaitán, Brasil, 90 min., 2007.

**LA SPIRALE.** Chris Marker e Armand Mattelart, França, 138 min., 1975.

**ELENA.** Petra Costa, Brasil, 82 min., 2012.

**ERKENNEN UND VERFOLGEN.** Harun Farocki, Berlim, 58 min., 2003.

**LIGHT IS CALLING.** Bill Morrison, Estados Unidos, 8 min., 2004.

**MINISTRINHO VOOU.** Marcos Pimentel, Brasil, 84 min., 2015.

**NO INTENSO AGORA.** João Moreira Salles, Brasil, 127 min., 2017.

**PRA SONHAR.** Marcelo Jeneci, Brasil, 4 min., 2012.

**SUPERMEMÓRIAS.** Danilo Carvalho, Brasil, 20 min., 2010.

**THE FUTURE IS BEHIND YOU.** Abigail Child, Estados Unidos, 20 min., 2004.

**THIS SIDE OF PARADISE.** Jonas Mekas, Estados Unidos, 35 min., 1999.

## Notas

1. Vanessa Maria Rodrigues, mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: [vanessavilasb@gmail.com](mailto:vanessavilasb@gmail.com).

2. A citação faz referência a um trecho da carta-manifesto divulgada pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) em virtude do incêndio no Museu Nacional, fato ocorrido em 02/09/2018. Entre outras coisas, a carta alerta sobre a necessidade de investimentos para a preservação do patrimônio cultural e histórico do país. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/56-manifesta%C3%A7%C3%A3o-da-abpa-sobre-o-museu-nacional.html>>. Acesso em: 09 de out. 2018.

3. Nahim Miana foi um juiz-forano, professor de inglês, que fez pequenos filminhos de família, em formato 16mm, entre os anos de 1947 a 1959. Nos registros, que somam cerca de 4h, podemos ver a vivência dele, da esposa Wanda, dos quatro filhos e outros parentes e amigos em batizados, casamentos, aniversários, almoços, praia, fazenda, piquenique, brincadeiras típicas da época, eventos religiosos e culturais, além de viagens a outras cidades. Nahim doou o acervo para a Divisão de Memória da Funalfa, instituição responsável pela política cultural de Juiz de Fora, em junho de 2000. Essas informações foram repassadas durante uma visita que fizemos à Funalfa, nos dias 08, 09, 15, 17 e 19 de outubro de 2018. Na ocasião, também pudemos assistir o material audiovisual de Nahim que está nesse setor.

4. João Gonçalves Carriço foi um dos pioneiros do cinema em Minas Gerais. Ele produziu entre 1933 a 1956 mais de mil documentários e cinejornais. Teve uma produtora em Juiz de Fora, a Carriço Filmes. Fonte: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/livro-cinejornalismo-brasileiro/>>. Acesso em: 15 de mai. 2018.

5. De acordo com o site “História do Cinema Brasileiro”, “Décio Lopes foi um jornalista, crítico de cinema, cineclubista, produtor cultural e realizador de cinema Super-8 brasileiro nascido na cidade de Juiz de Fora (MG)”. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/decio-lopes/>>. Acesso em: 12 de out. 2018.

6. Nos créditos finais do filme podemos ler a nome de todos os donos das imagens. São eles: Carriço Filmes; Nahim Miana; Marita de Assis Ribeiro de Oliveira; Décio Lopes; Mauro Pianta; Produtora de Multimeios / UFJF; Olga Carmelita Stussi; Carlos Marcos; Marcos Pimentel; Joana Oliveira; Papaulo Martins.

7. Segundo Eduardo Leone e Maria Dora Mourão, no livro *Cinema e Montagem*, “a montagem não é apenas a etapa terminal de um processo, mas também a modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado/produto” (LEONE; MOURÃO, 1993, p.15).

8. Atualmente, o acervo da Carriço Filmes está na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

9. ‘Filmografia Brasileira’ é a principal base de dados de conteúdos sobre o cinema nacional e faz parte do site da Cinemateca. É formada por mais de 41 mil registros de obras audiovisuais.

10. Em *Biografia do Tempo* (2004) e *Ministrinho Voou* (2015), Pimentel novamente usa materiais de arquivo para a construção dos filmes.

11. Disponível em: <http://arquivoemcartaz.com.br/>>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

12. Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/eventos/traca-madragoa/>>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

13. Foi um incêndio de grandes proporções que atingiu a sede do Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, na noite do dia 02 de setembro de 2018. Boa parte do acervo histórico e científico foi destruído pelas chamas.

## Alícia Vega e o Taller de Cinema para Criança: espaço da alegria, da emoção e da arte

*Verônica Pacheco Oliveira Azeredo<sup>1</sup>*

*Inês Assunção de Castro Teixeira<sup>2</sup>*

**Resumo** A proposta é apresentar parte da pesquisa sobre Alícia Vega, mulher latino-americana, chilena, professora, com atuação importante na criação de projetos de formação estética cinematográfica de crianças na América Latina. A pesquisa é desenvolvida no doutorado Latino-americano da FAE -UFMG e insere-se na interface entre as áreas do Cinema e Educação com incursão na História das Mulheres, cuja metodologia são Relatos Orais de Vida. Busca-se investigar o entrelaçamento da vida de Alícia Vega com o cinema e a educação e sua teoria pedagógica.

**PALAVRAS CHAVES:** História das Mulheres Latinoamericanas; Cinema e Educação; Educação estética cinematográfica; Taller de Cine para Niños; Alícia Vega.

**Abstract** The proposal is to present part of the research I carry out on Alicia Vega, a Latin American, Chilean, female teacher, with a significant role in the creation aesthetics cinematographic training projects for children in Latin America, who also established deep roots with cinema and education. The research is developed in the Latin American doctorate of FAE-UFMG, and it is inserted in the interface between the areas of Cinema and Education with incursion in the History of Women, whose methodology is Oral Life Reports. In this research, it is sought to investigate the interweaving of the life of Alicia Vega with the cinema and the education and the pedagogical theory.

**KEY WORDS:** History of Latin American women; Cinema and Education; cinematographic aesthetics education; Children's Film Workshop; Alícia Vega.

Yo creo que *Pasolini* se habría emocionado profundamente de ver que unos niños pobres la mitad analfabetos clamaban por ver su película, porque les había encantado la primera parte. Y así fue. Entonces yo siempre he tenido un receptor al cual le hago caso de inmediato, yo estoy pendiente de cuál es su reacción, y entonces vamos caminando y después vamos galopando juntos pero, eh como yo soy mayor y tengo la experiencia de a donde quiero llegar puedo tomar un ritmo u otro y tomo el que mí, mi niño me va indicando. (Entrevista com Alícia Vega, 2018)<sup>3</sup>

Alícia Vega, chilena, com atuação importante na criação de projetos de formação estética audiovisual de crianças na América Latina, também estabeleceu raízes profundas com o cinema e a educação. Em Santiago, Chile, criou, em 1985, o Taller de Cinema para Crianças, “Taller de Cine para Niños”. Experiência que também foi retratada no documentário “Cien niños esperando un tren”, do cineasta chileno Ignacio Aguero, lançado no Chile, em 1988. Pesquisadora e historiadora de cinema, Alícia Vega foi professora de Apreciação Cinematográfica, no Instituto Pedagógico e Escola de Arte, na Arquitetura e Artes da Comunicação da Universidade Católica do Chile e, também, na Escola de Teatro da Universidade do Chile.

Vale ressaltar que no primeiro encontro com Alícia, em Santiago, ela nos pediu que a palavra taller não fosse traduzida pela palavra oficina. Para Alícia, o sentido de oficina não abarca a dimensão do taller, portanto, em respeito ao que ela nos pediu, utilizaremos a palavra taller, tal como é dita e significada em espanhol. Além disso, ela destaca o sentido mais forte do que criou, dizendo: “Propus-me a elaborar um taller de cine que foi uma janela para os meninos que não tinham acesso a nenhuma outra coisa”. (Vega, 2012, p. 99, tradução nossa).



Estudiosas do campo da educação e cinema destacam que Alícia estava inserida nos primeiros trabalhos de educação e cinema ocorridos em países da América Latina com importância e singularidades. Conforme estudiosas do assunto,

A especificidade de seu trabalho pedagógico pode ser percebida na defesa, original naquele período, do pressuposto de que a formação estética cinematográfica é elemento fundamental para o desenvolvimento intelectual, emocional e político das crianças e de que essa formação é um direito das crianças. (DUARTE; SANTOS; GUSMÃO, 2016, p. 18)

Vega (2012), em entrevista a Álvaro Matus, assegura que o taller de cinema, desde o início, nunca teve o objetivo de formar diretores de cinema ou qualquer profissional voltado para a área, mas potencializar para as crianças um espaço da alegria, da emoção e da arte. Alícia assegura que, no Taller de Cinema, além do sentimento de pertencimento ao grupo, as crianças fortalecem a autoestima, a criatividade, a aprendizagem dos valores que cimentam o trabalho em equipe. A tessitura de seu trabalho consiste em promover momentos de prazer. “Esta dádiva, tão própria da arte, me parece até o dia de hoje o maior atributo deste Projeto que já leva trinta anos de vida”. (VEGA, 2012, p.09)

Ao adentrarmos na vida de Alícia Vega, conhecemos sua casa, o espaço sagrado da família, alimentamos em sua companhia e escutamos as narrativas de sua vida, de seu trabalho e a criação do Taller de Cinema para Crianças pobres do Chile, em um momento de muito sofrimento para a população. Era o período da ditadura militar de Pinochet. Além da pobreza econômica, havia a tristeza da violência política e ideológica. É possível que Alícia desejasse redimir o sofrimento tão avassalador instalado em seu país. Arte, por favor!

A proximidade de uma mulher que, aos 20 anos já havia lido a obra completa de Dostoievski, Tolstói, Shakespeare e outros clássicos da literatura suscitava nossa admiração e o desejo de conhecê-la e interrogá-la. Era o reconhecimento de que estávamos diante de uma mulher sensível e sábia e que generosamente se dispunha a falar sobre sua vida e sua obra. O trabalho desenvolvido por ela, aos poucos, vai se revelando e vamos compreendendo que o Taller é quase uma cerimônia lenta e cuidadosa que aproxima o sagrado do humano. Nos encontros semanais do Taller, as atividades vão conferindo significados àquela comunidade de crianças, então reunidas em uma comunidade de cinema e nos deixam pistas de que o sagrado acompanha os desejos manifestos dos integrantes. Temos indícios suficientes para acreditar que Pasolini se emocionaria, renderia aplausos e cavalgaria ao lado de Alícia e da criança!

### **Taller de cinema: posicionamento político e pedagógico**

Neste trabalho, nosso objetivo é apresentar alguns extratos das entrevistas narrativas, gravadas e filmadas, que realizamos com Alícia Vega em outubro de 2017 e abril de 2018. Nelas destacaremos seu encontro com o cinema e a educação e a construção da teoria pedagógica entrelaçada ao “Taller de Cine para Niños”. Os Relatos Oraís de Vida de Alícia Vega, realizados na perspectiva da história oral e dos trabalhos com narrativas, foram a estratégia metodológica da pesquisa, que se inserem na interface entre as áreas do Cinema e da Educação e da História das Mulheres. O trabalho com este tipo de relatos é caracterizado pela obtenção de dados descritivos, no contato direto do pesquisador com a situação estudada, valorizando-se mais o processo que o produto, preocupando-se em retratar a perspectiva dos participantes, isto é, o significado que eles atribuem às coisas e à vida. Embora tenha uma proximidade sobretudo com a História de Vida, tais Relatos não percorrem toda a vida dos sujeitos. Se detêm em partes, aspectos, ou em certos percursos e trajetórias presentes em determinados períodos ou momentos das vidas dos sujeitos, ao invés de tentar apreendê-la em seu conjunto. Em qualquer que sejam os Relatos Oraís de vida não estão todos



os percursos e enredos de uma vida, mas apenas parte deles (TEIXEIRA, 2016)<sup>4</sup>

Quanto à História das Mulheres<sup>5</sup>, alguns de seus princípios metodológicos são alicerçados no pressuposto de que essa é, ao mesmo tempo, a história de todos nós, homens e mulheres, pois eles também estão inseridos nas questões, “da sexualidade, da família, das crianças, das representações de masculino e feminino, das classes sociais, do poder, da sociedade”. (Perrot, 2017, p. 9). A História das Mulheres nos convida a ir a diferentes lugares, a nos deslocar para o passado, para o presente e para o futuro e escrever a narrativa que, por muitos anos, ficou submersa em silêncios e desprezada historicamente.

As entrevistas narrativas obtidas nas entrevistas, por sua vez, caracterizam-se como ferramentas não estruturadas que buscam, pela profundidade, aspectos específicos que impulsionam o aflorar das narrações e histórias vividas, não apenas dos/as entrevistados/as, como as entrecruzadas no contexto situacional, assim como a condição sócio histórica em que transcorrem. O enfoque dessa entrevista não é a objetividade do relato, mas um elemento que propicia o encorajamento do sujeito entrevistado para que ele se sinta estimulado a narrar fatos, considerados relevantes sobre a sua vida e seu contexto social. O ponto basilar é reconstruir e registrar acontecimentos sociais e experiências singulares, conforme as interpretações dos narradores, sujeitos que falam de suas experiências e histórias. O cenário, o enredo e as interpretações são as dos sujeitos que narram e, depois de escutadas, são analisadas pelos pesquisadores/as. Embora essa metodologia nos leve a entender que não há limites para o discurso da entrevista, a proposta é “escutar os sujeitos que, generosamente, emprestam e confiam suas vidas aos/as entrevistadores/as, que delas recolhem não somente os fatos, mas os sentidos, os sentimentos, os significados e interpretações que tais sujeitos lhes conferem.” (TEIXEIRA e PÁDUA: 2006, p. 02)

É importante destacar que a relação de respeito, zelo e ética do/a entrevistador/a são elementos constitutivos da entrevista narrativa, propiciando uma relação de confiança para que o/a sujeito entrevistado/a possa lançar mais luzes sobre a sua experiência. Em outros termos, que o/a narrador/a possa ampliar a sua sensibilidade para que ele/a possa elaborar as imagens de si, do outro e do mundo e atribuir “significados às suas experiências, constituindo-se como uma forma discursiva privilegiada para a compreensão das interpretações dos sujeitos sobre si mesmos, numa possível invenção de si.” (Ibide, p. 03)

Em nossos encontros com Alícia Vega, vimos cenários sempre permeados de falas, silêncios, troca de olhares, aprendizagens, imagens, sentimentos, reflexões, formas de conceber a realidade, sabores e saberes. Perguntávamos, filmávamos e gravávamos com profundo respeito, com cumplicidade e reverência a uma mulher com seus 85 anos cheia de vitalidade, que tem edificado uma história singular e exemplar. Estávamos diante de uma mulher com uma vida intensa e com muito a nos dizer, a narrar de suas experiências e de sua proposta de trabalho com o cinema entrelaçado a crianças muito pobres economicamente. Alícia tem muito a nos ensinar em sua radicalidade humanista, em seu rigoroso e inabalável compromisso com os mais pobres, com os deserdados da terra, da sociedade e da história.

Alícia, ao desenvolver o projeto de cinema para crianças, amplia o olhar da criança sobre o mundo e fortalece seu autoconhecimento. Ao mesmo tempo, ela revela seu posicionamento político e pedagógico. A educação é um ato de criação, atitude política, é relação com o outro, lembrando Freire (2005). É presença no mundo, com o mundo e com o outro. Em um determinado momento ela nos diz:

Y yo creo absolutamente en que el niño tiene capacidades y que uno como profesor tiene que despertárselas. Tiene que hacer amar eso que él tiene, hacerlo descubrir que él es más que una planta más que un cachorrito abandonado en la basura... Y que cada uno se va desarrollar de acuerdo a las capacidades que tenga, no van a resultar todos iguales, pero si tu subes un escalón estás haciendo algo más por ti. (VEGA, entrevista de outubro, 2017)<sup>6</sup>

Potencializar para as crianças um espaço de alegria, emoção, arte e encorajá-las a subir os degraus do conhecimento e significação da existência impulsiona o agir para si e por si mesmas. Alícia, parece estar convencida de que, quanto maior a autoestima e mais ampliado o conhecimento cultural e o olhar crítico sobre o mundo, mais abrangente será a capacidade de romper com o status quo.

Absorvida em sua própria história e, na medida em que narrava, suas experiências foram ocupando o tempo e o espaço no qual estávamos reunidas e ganhou espessura.

Si yo siempre he tenido presente, para plantear un proyecto a los niños que van seguir el Taller, que este tiene un principio y un fin, yo parto de un punto y quiero llegar a otro muy definido, que los niños no lo saben pero que yo lo tengo perfectamente claro. Entonces de la nada parto de un niño que no sabe nada de la imagen y quiero llegar a un niño que sea capaz de realizar el por sí mismo una obra completa de una película... quiero que él llegue a través de sus propias capacidades a poder expresarse en una película...

[...]permitió que al fin del año ya tenía el texto completo de las 20 o 25 clases en qué consistía todo mi programa y ese fue el que se usó con posterioridad a todos los demás talleres y me concentre siempre en que las películas que se le exhibían a los niños fueran también de acuerdo a la capacidad que ellos tenían de concentración, por ejemplo me di cuenta que ellos no estaban atentos más que 20 min, entonces las películas que les daba eran entre 18 y 20 minutos o menos y se daban dos películas cortas y por otra parte, a ellos los fui haciendo conscientes de algo que para mí era importante ir transmitiéndoselos de a poco, yo les dije niños “van a ver una película entera tal como la hizo el director que la invento”, que dura 18 minutos, entonces ustedes la van a ver ahora y esto no tiene ninguna interrupción de comerciales que es como ustedes la ven en las películas, aquí van a ver como él tuvo una manera de contarles para que ustedes se rieran al final, pero si lo interrumpen le cortaban a ustedes la novedad de reírse al final, entonces por eso la hemos visto entera, entonces los niños entendieron ahí que había un respeto a su persona, de no interrumpirle comercialmente una obra que fue hecha en un tiempo definido y eso fue eh un regalo que se les hizo a su inteligencia, a su percepción, a su: natural eh deseo de recibir lo mejor que ya no se trataba de que fuera un niño pobre si no que fuera una persona que esta estimulada en lo más íntimo que él tiene como es su sensibilidad artística.(VEGA, entrevista de abril, 2018)

A postura pedagógica de Vega revela que é preciso partir de um ponto e chegar a outro ponto muito bem definido. Planejar, estabelecer o percurso com clareza do caminhar. Procura alicerçar as crianças para que sejam capazes de compreenderem as imagens dos filmes que são exibidos no Taller, de desfrutarem da fruição, de fazerem uma leitura por elas mesmas e expressarem o que sentem e o que veem por elas próprias. Para isso, é importante conhecer a linguagem do cinema, oferecer os instrumentos para a elaboração dessa leitura para agirem com autonomia, pois, para impulsionar a aprendizagem, é preciso observar o desenvolvimento das crianças, dentre eles, a concentração, o tempo de transmissão dos filmes, a forma de exibi-los. Havia, do mesmo modo, o cuidado de falar sobre a relevância da não interrupção do filme em respeito ao público, como forma de presentear e valorizar a inteligência e a sua percepção. Isso, além de provocar a curiosidade, instigava a criançada à alegria e à experiência estética.

### **A boniteza de mãos dadas com a decência**

Alícia, no planejamento e na execução do “Taller de Cine para Niños” demonstra sua presença no mundo e seu compromisso político, ético, estético e pedagógico com crianças que viviam “esquecidas”,

distantes da dignidade, da cidadania. Viviam cercadas de violências, entre elas a ditadura militar. Sua presença e postura no mundo se aproxima da pedagogia de Freire:

Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender, participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade. (FREIRE, 1996, p. 54)

A entrevista seguia entre falas, silêncios e olhares. Inês Teixeira pergunta: “¿Alicia se puede decir que pretendías más que enseñar o que hablar de cine? ¿Tenías más cosas en tu intencionalidad?”

Yo pretendía enseñarles lo que era el cine, lo que era la imagen, como uno se podía entretener más, si sabía ciertas cosas del lenguaje del cine y podía disfrutar más una película. Porque yo partí siempre y eso se lo dije siempre en la clase a los adultos y más a los niños que uno siempre entiende una película y nadie le va a enseñar a entender una película o a verla. Porque uno la ve a su manera con todo su derecho, pero lo que el profesor le enseña son ciertos elementos y ciertas sutilezas de la expresión cinematográfica. Que si uno las domina va a poder verlas en el momento en que se está exhibiendo la película y va a disfrutar más, todavía, de aquello que se le está mostrando, es decir su capacidad de recepción va a subir eh:: en un grado inimaginable y lo va a hacer entender, y percibir, y disfrutar más de lo que está viendo. Entonces el niño entendió perfectamente bien eso. Y le dijimos mira, cuando un caballo va galopando es porque al lado por el camino va un auto con la cámara a toda velocidad, igual que el caballo pescándole todo lo que esto... y tu ves ahí como le sigue el galope. Ahora vamos a ver la película en que se ve el galope del caballo. Pumm, proyectamos la película y ellos aplaudían. Entonces eh siempre fue hacerlos ver en la imagen, entretenerlos con eso y hacer que ellos se sintieran dignos por el hecho, de que se les estaba enseñando algo que no eh:: ellos tenían un privilegio que no todos los niños tenían clase de cine, eso ellos lo entendieron perfectamente. Y entonces eh nunca fue que los niños fueran mejores, que no le pegaran a la mamá, que, que se preocuparan de sacarse mejores notas en el colegio, nada, nunca se pretendió ir, ir, ir a la vida personal de ellos. Ni para mejorarlos, ni para empeorarlos, ni para cambiarlos del país, ni que vivieran con, con más o con menos, lo que sí yo tuve claro es que los niños aprendieran una forma de captar un, una expresión artística y que eso a ellos les diera una, una alegría una, una capacidad, de juzgar, ellos el mundo como quisieran, de darles una herramienta que ellos pudieran dominar y poder decir ahora tengo más que cuando entre. (VEGA, entrevista de abril, 2018)

Há pistas importantes na fala de Alícia que nos levam a entender que o maior domínio sobre o cinema e sua linguagem propicia a essas crianças o deleite mais intenso ao assistir as películas. Ensina sobre as sutilezas da expressão cinematográfica para alargar a compreensão e apreciar com maior profundidade, com o cuidado de não interferir em sua autonomia. A proposta de apreciação crítica do filme aponta para a curiosidade epistemológica (Freire, 1996), para a capacidade de aprender mais para a construção de novos conhecimentos.

A pedagogia de Alícia é gestada no rigor e na partilha e o fio que entrelaça seu trabalho é o conhecimento, a sensibilidade e a intuição. Em sua pedagogia há o respeito e o resgate à dignidade, à cidadania das crianças. O objetivo não é ser a porta voz delas. Sua proposta é lançar mais luzes no processo do desenvolvimento e da experiência dessas crianças e criar novas possibilidades para impulsionar a autoestima para que possam se reconhecerem como sujeitos de direitos. Porque, indubitavelmente, elas são seres humanos e dignas da inserção nos espaços sociais, entre eles o da emoção, da alegria e da arte. Importante destacar que Alícia acredita que o cinema é potente e que seu ensino é valoroso e transformador:

[...]fue hacerlos ver en la imagen, entretenerlos con eso y hacer que ellos se sintieran

dignos por el hecho de que se les estaba enseñando algo que no eh ellos tenían un privilegio que no todos los niños tenían clase de cine, eso ellos lo entendieron perfectamente. (VEGA, entrevista de abril, 2018).

Essas crianças aprenderam uma forma de captar a expressão artística. Além da alegria proporcionada, há um novo posicionamento diante do mundo. A vida faz sentido à medida que as aspirações vão se concretizando, mas também é importante promover novas aspirações à medida que se possibilitam outras experiências. Dando sequência à entrevista, Alícia afirmou o seguinte:

Saliendo de su población yo creo que ese fue uno de los logros del taller, el, el hacer que los niños se sintieran ciudadanos de este mundo. Y eso fue muy claro, cuando eh los niños, eh podían hablar de hasta el más chico de 6 años estaban anotando al final la película que habían visto y gritaban quien es el director? ((risas)) Entonces algún monitor les gritaba fulano, ((risas)) gracias. Y después gritaba otro de que año es? ((risas)) Entonces todas esas cosas ellos no las imaginaron al principio de la película. (VEGA, entrevista de abril, 2018)

Em nossos encontros, nas entre-vistas, nesse colocar a vida à vista, Alícia demonstrava clareza e compreensão do projeto “Taller de cine para niños” que havia elaborado e ministrado para aproximadamente 6000 crianças de regiões muito pobres do Chile. O encontro com o taller de cinema retirou aquelas crianças de um lugar já estabelecido e levou-as a se apropriarem da alteridade, potencializando o reconhecimento de si mesmas para impulsioná-las a reconhecerem o outro, ao movimento do encontro com o outro. Novamente, o trabalho de nossa entrevistada aproxima-se de Paulo Freire, pois

O fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele. Afinal, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da História. (FREIRE, 1996, 23)

A pedagogia de Alícia impulsiona momentos para a experiência estética e, ao mesmo tempo, contribui para a transformação política sensível. Alícia conheceu e aprendeu com o cinema e potencializou o encontro com as crianças, gestou o Taller de Cine e criou o espaço do compartilhamento ético, estético e político. Sua presença no mundo não é de adaptação, mas de ação. Seu fazer pedagógico é transbordante de emoção, rigor, afeto. Transbordante de vida que se entrelaça às crianças, conferindo significados novos e presença de sujeitos que se reconhecem na história. A boniteza se fez presença e passou a andar de mãos dadas com a decência: as crianças foram inseridas em um mundo até então desconhecido e negado a elas.

## Referências

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- TEIXEIRA, Inês A. de Castro e PÁDUA, Karla Cunha. *Virtualidades e Alcances da Entrevista Narrativa*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA (AUTO) BIOGRÁFICA, II, 2006, Salvador. <Disponível em: <http://professor.ufop.br/reginaaraujo/classes/narrativas-docentes-aspectos-metodol%C3%B3gicos-e-formativos/materials/virtualidades>> Acesso em: 02.mar.18.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

VEGA, Alícia. *Oficina de Cinema para Crianças*. Trad. Fernanda Omelczuk. Rio de Janeiro, Mavral, 2012.

### Referências das entrevistas com Alícia Vega:

AZEREDO, Verônica Pacheco O. e TEIXEIRA, Inês A. de Castro. *Entrevistas concedida em Santiago, Chile*. Out. 2017.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida em Santiago, Chile*. Abr. 2018.

### Referência Filmográfica

*Cien niños esperando un tren*. Diretor, Ignacio Agüero, Chile, 1988.

### Notas

1. Verônica Pacheco Oliveira Azeredo. Doutoranda em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais- [vazeredo.21@gmail.com](mailto:vazeredo.21@gmail.com)
2. Professora Titular (aposentada) da Faculdade de Educação da UFMG- [inestei@uol.com.br](mailto:inestei@uol.com.br)
3. Recorte da entrevista com Alícia Vega, realizada por Inês Teixeira e Verônica Azeredo em Santiago-Chile, em 29/04/18. A entrevista completa fará parte da tese de doutorado que ainda está em construção.
4. Anotações de aulas da Profa. Inês A.C.Teixeira sobre o trabalho com entrevistas, na perspectiva da História Oral, realizada em novembro de 2016, no Mestrado em Educação da UFMG).
5. No século XVIII, ainda havia a discussão sobre a verdadeira capacidade feminina, indagavam se as mulheres eram seres humanos como os homens. No século XIX as mulheres passam a ter direito à educação e depois acesso à universidade. Somente no século XX é que surgem as pesquisas sobre a História das Mulheres. Investigação que suscita a compreensão de que os silêncios femininos perpassam a história humana e evidenciam sua exclusão na história. Apontam a legitimidade do campo do conhecimento historiográfico e sua relevância no campo político, epistemológico, econômico e social.
6. Recortes da entrevista de outubro de 2017, concedida por Alícia Vega a Inês Teixeira e Verônica Pacheco O. Azeredo. A íntegra da entrevista fará parte da tese que está em construção.



## Ao Encontro da Memória: A Preservação nos Fóruns de Cinema

Vítor Oliveira Côrtes<sup>1</sup>

(Universidade Federal Fluminense - [vitorhammer@hotmail.com](mailto:vitorhammer@hotmail.com))

**Resumo** Este trabalho pretende focar numa série de encontros e fóruns de cinema que ocorreram no Brasil, de 1952 a 1978, e notar, sobre eles, o desenvolvimento quanto à ideia, ou tema da preservação. As buscas, no entanto, levaram-nos a um cenário no qual o tema da preservação raramente se fazia atuante. A ampliação do tema preservacionista ocorrerá, de fato, somente em 1979, num encontro que veio a priorizar arquivos e instituições que lidavam com a memória do cinema/filme nacional

**Abstract** This paper aims to focus on a series of cinema's meetings and forums that took place from 1952 to 1978, and note, upon them, the development regarding the idea, or theme of preservation. The searches, however, had taken us to a scenario upon which the theme of preservation rarely made itself active, except on one of its most prestigious tasks, the access/diffusion over materials. The expansion of the preservationists' theme will occur, indeed, only in 1979, on a meeting which came to prioritize archives and institutions that handled with the cinema/film's national memory

Os anos 50-70 são um período fértil ao cinema/filme nacional. Dois motivos, aqui, interessam-nos. Primeiro, a relevância e foco que o tema cinematográfico foi adquirindo. A prática em debater questões e problemas a respeito, e sobre cinema no Brasil, tornam-se frequentes. Em 1951, com as Mesas-Redondas que promove a APC (Associação Paulista de Cinema), dá-se início a uma série de fóruns que resultarão no I Congresso Paulista de Cinema, o I e II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, e demais manifestações. Ao término dos anos 50, o fenômeno se arrefeceu, sobretudo com o regime civil-militar de 1964; todavia, mesmo com reviravoltas do jogo político, algum ímpeto e força parecem ter resistido – ao menos, no espírito de se realizarem amplos e grandes comícios sobre o cinema/filme nacional. A partir dos 50, portanto, o Brasil se mostrava um local propício a formar espaços e áreas de discussão sobre cinema. Espaços que não se voltavam, apenas, a levantar problemas, mas que houvesse, também, a procura e opção de resolvê-los

O segundo fator que nos atrai ao período 50-70 foi a ascensão de grupos que, em termos de objetivos, distanciavam-se ante quadros e setores da atividade cinematográfica próximos a um interesse do cinema em termos de lucro e rentabilidade. Esses grupos sob expansão, porém, tinham uma ideia diversa a esse setor econômico, ou melhor, tentava-se ir além deste, ao buscar, sobretudo, uma relação diferente entre público e cinema. Tratava-se de instigar, no espectador, uma visão abrangente, demonstrando-lhe os valores intrínsecos do cinema, e numa escala menor, das obras cinematográficas. No pós-II Guerra, esses grupos, ou movimentos, floresceram no país, cuja maior expressão se deu por meio dos *cineclubes*<sup>2</sup>. Essas organizações viriam a ser apoiadas, também, pelas filmotecas e depois, às cinematecas. No final, agrupamos os cineclubes, filmotecas e cinematecas num mesmo e idêntico setor, pois todas seguiam um objetivo além do econômico, que não se circunscrevia a este; objetivo que, acreditamos, vinculava-se ao que Paulo Emílio Sales Gomes atribuía, em seus escritos no *Estado de São Paulo*, sob nome de *cultura cinematográfica* (1981, *passim*). Assim, temos a expansão e fomento a uma área de cultura, e que será importante noutros domínios. Pois é através dela que, com o tempo, desenvolver-se-á um processo em anexo, que é da preservação. Esse movimento ganha força e impulso do seio cultural. Será, todavia, uma de gestação lenta, e que adquire maior interesse e foco a partir dos anos 70, somente. De qualquer forma, o olhar sobre a preservação também se expande – de início, paralelo aos cineclubes. Até porque,

com eles, amplia-se a problemática de formar acervos, coleções e repositórios de filme – e, nessa área, temos a brecha para se discutir a salvaguarda dos materiais que os acervos haveriam de dispor.

Visto que reflexões sobre o cinema/filme nacional, além do incremento a uma *cultura cinematográfica* ocorriam de forma simultânea, tornava-se necessário, questionar como o último fator poderia ser incluso nas reuniões e debates que surgiram a partir dos anos 50. A ideia, todavia, não era focar na *cultura cinematográfica*, exatamente, mas sobre a ideia de preservação. Ou seja, o foco era observar como a preservação seria inclusa nesses espaços e áreas de discussão. E a respeito de como procedemos, faremos algumas observações.

Antes de tudo, a proposta não consistia em limitar o recorte aos anos 50, mas ampliá-lo a outras décadas. A análise é iniciada a partir do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952, e dirigindo-se ao I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro, em 1978. A ideia é traçar uma história da preservação nos encontros e reuniões – doravante, sob nome de *fóruns* – de âmbito nacional. O fato de iniciarmos sob 1952 provém do I Congresso Nacional ter sido o primeiro fórum, na década, a reclamar um conclave que envolvesse não apenas o Brasil, num todo, mas também dos quadros que formavam, no país, o setor cinematográfico. E concluímos no I Simpósio, em 1978, pois se tratou do último fórum de aspiração nacional que precedeu a outro, o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil. A demarcação é importante, porque separamos a totalidade dos fóruns a este último, organizado no Palácio da Cultura, e primeiro a colocar, de forma prioritária, as tensões e dificuldades sobre os arquivos e instituições de memória que lidavam com a preservação audiovisual<sup>3</sup>.

Para atingir esse objetivo, a *análise da preservação nos fóruns de cinema*, trabalhamos com a ideia que chamamos de *universo, ou tema da preservação*. Esta é, na verdade, uma conjunção de termos-chave, e que reúne, num lado, as tarefas e atividades que formariam – se podemos, assim, mencionar – o núcleo, ou essência da preservação e, noutro, pelas entidades que promovem, de forma direta ou indireta, tais ações.

No caso das tarefas, lidamos a partir de Carlos Roberto de Souza (2009, p. 6), ao propor uma série de atividades inclusas na preservação, mas sem o fito de esquematizá-las. Porém, realizamos isso na tentativa de chegar a um núcleo da preservação – isto é, de suas ações e tarefas mais características – e, além do mais, buscar uma maior clareza nos termos-chaves que deveriam nos guiar através dos fóruns. O esquema terminou, assim, distribuído: 1. Aquisição<sup>4</sup>; 2. Catalogação; 3. Conservação; 4. Restauração; 5. Acesso/Difusão.

Quanto às entidades, trabalhamos com aquelas que, a nosso ver, formavam o setor da *cultura cinematográfica*, ou seja, os cineclubes, filmotecas, cinematecas e outras que mantinham relação junto às tarefas preservacionistas. Foi através dessa organização, subdividida em tarefas e entidades, que registramos os indícios da preservação nesses fóruns de cinema.

Ademais, vale ressaltar que o interesse dessa pesquisa se guiou, também, por outros motivos. Um deles foi a ausência de informações e dados sobre o universo, ou tema da preservação, nos fóruns de cinema. Até o momento, apenas a Tese de Carlos Roberto de Souza foi a que mais se aproximou dessa vertente. Não em termos de objetivo principal, uma vez que a proposta do autor é uma história da Cinemateca Brasileira, e não sobre os fóruns de cinema. Tendo em vista a amplitude de seu trabalho, porém, é inevitável que alguns pontos colaterais fossem tratados. E, quando menciona sobre o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), Souza abre-nos uma passagem ao contexto em que a instituição se formou:

“A origem do INCE é contemporânea a uma série de reivindicações ligadas à produção, à distribuição e à exibição mas, na documentação relativa a encontros e associações, e na legislação oriunda daquelas reivindicações, o cuidado com a guarda e a conservação de filmes brasileiros inexistem.” (2009, p. 43)

No entanto, o autor é um pouco mais intrépido que nós, pois chega a analisar os textos normativos do período, o que foge a nossa atuação. Ademais, é preciso dizer que as reuniões e encontros do trecho são oriundos dos anos 30, quando se dá a gênese do INCE. O autor, todavia, não chega a mencionar de outros fóruns. Esse gesto poderia indicar duas respostas. A primeira é que analisar fóruns posteriores talvez desvirtuaria, e muito, sobre a história da Cinemateca Brasileira – preferindo-se, assim, à omissão dos mesmos. A outra resposta, no entanto, poderia estar motivada quanto à falta de esperanças. A ideia que, mesmo a partir dos anos 50, os fóruns de cinema ainda sofreriam da mesma precariedade e descaso sob o tema da preservação, como havia ocorrido no período INCE. Fato é que, de 1952 a 1978, a preservação se fazia constar, mas de forma reduzida e passageira – o que dificulta, realmente, perspectivas de análise mais profundas.

Por essa razão, o trabalho que ora vamos expor tem, acima de tudo, um caráter de apontamento e indicações, até porque as fontes que consultamos eram limitadas nesse patamar. À exceção da I Conferência Nacional, as Resoluções eram o dado mais constante dos fóruns, e por isso nossa ênfase sobre os mesmos. Ao final, daremos justificativas que, muito provavelmente, foram artífices nesse descaso quanto à preservação.

É preciso também salientar, antes de iniciarmos às observações, que lidamos com um agrupamento de fóruns, a saber, heterogêneo. Até 1978, compõem a nossa lista de objetos: 1. I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1952); 2. I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (1960); 3. I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro (1966); 4. I Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica (1972); e, por último, o I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro (1978). Como é possível notar, o intervalo de tempo que separa os fóruns é um tanto instável; dessa maneira, a origem de cada um é bem distinta, o mesmo se dizendo aos problemas e recomendações que, deles, surgiam. O fator que nos serviu a agrupar todos foi, simplesmente, o caráter nacional e unitário que serviram de mote para organizá-los. Tratavam-se de fóruns que aspiravam a uma ampla discussão, reivindicando incluir representantes que fugissem do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, ou cidades próximas<sup>5</sup>.

Essa amplitude e pendor nacionais foi, aliás, outro motivo que nos levou a selecionar os fóruns. Supomos que esse caráter poderia ter incentivado a formação de várias áreas para debate, e nisso estaria incluso o tema da preservação. Bom, reiterando-se o que foi dito, isso veio a acontecer, mas alheia à forma esperada. O tema da preservação compunha-se quase item decorativo, ao passo que o ídolo dos fóruns se mantinham vinculado a um problema de caráter econômico, manifestando-se no tripé produção/distribuição/exibição. Os motivos serão citados, mas agora vamos tratar dos fóruns, especificamente.

\*\*\*

## **I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – Rio de Janeiro, 1952**

O I Congresso Nacional foi um sucessor direto ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, também de 1952. O Temário do I Congresso Nacional foi, aliás, uma cópia quase idêntica ao fórum paulista, salvo num quesito: os itens voltados à *defesa do cinema brasileiro* e *medidas para o progresso do cinema brasileiro*. Ambos consistem em objetos do Temário, e que foram subdivididos em Aspectos Econômico, Cultural e Legislativo. Por ora, essa divisão é similar entre os fóruns. A diferença surge, no

entanto, quando passamos a observar as subunidades e itens que formam esses Aspectos. O I Congresso Nacional, a saber, possui uma maior quantidade de itens que o I Congresso Paulista.

Havia um tema constate entre os fóruns: os cineclubes. Esse item aparece no Temário sob o fórum paulista e reaparece no I Congresso Nacional. O que temos de novo, sob este, é a aparição do tema cinemateca. A ideia, por algum motivo, mostrou-se ausente dos paulistas. Muito provavelmente, sua inclusão é motivada com o projeto do INC (Instituto Nacional do Cinema), de Alberto Cavalcanti que incluía formar uma cinemateca em solo nacional.

Focando-nos agora no I Congresso Nacional, o tema dos cineclubes aparece, também, em suas Resoluções. Nele, temos o objetivo duplo em estabelecer uma Federação de cineclubes e uma filmoteca central. Noutras palavras, além da cinemateca-INC, temos referência a outro tipo de acervo, ou coleção. Através da filmoteca, poderíamos chegar a uma divisão hipotética de trabalho. Num lado, o cineclube ficaria responsável à parte de acesso/difusão; em contrapartida, à filmoteca seriam atribuídas tarefas de catalogação e, talvez, de conservação e restauração dos títulos a seu dispor. Nas Resoluções, a referência a acervos desaparece junto com a filmoteca, porque o INC e sua versão de cinemateca ficam limitados ao Temário, e não chegam às Resoluções do I Congresso Nacional, o que certamente põe em xeque se a ideia, de fato, chegou a ser discutida. A falta de trabalhos – isto é, dos textos apresentados e discutidos no fórum – quanto à cinemateca apenas nos leva a seguir tal interpretação. Ao menos, os cineclubes tiveram um texto que foi apresentado, não obstante este, e seu autor, não terem sido localizados (SOUZA, 1981, p. 149). A cinemateca-INC é um tópico que logo desapareceu no I Congresso Nacional frente a problemas que, talvez, fossem considerados de maior importância entre seus participantes.

### **I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica – São Paulo, 1960**

Diferente a outros fóruns que selecionamos, a I Convenção Nacional da Crítica adotou uma estratégia menos pluralista, no sentido de limitar seus membros e integrantes a uma área cultural. O aspecto comum dos participantes, ao que parece, consistia na função jornalística que todos empreendiam, apesar de não sê-la exclusiva. O trabalho nos periódicos, era e podia ser compartilhado a outras funções no interior da área cinematográfica: são exemplos Paulo Emílio Sales Gomes, que, na época, colaborava no *Estado de São Paulo* e, também, Conservador-Chefe da Cinemateca Brasileira e Flávio Tambellini, que redigia no *Diário da Noite* e foi produtor de *Ravina* (Rubem Biáfora, 1958). Muitos outros poderiam ser acrescidos, todavia. Essa multiplicidade de funções, por sinal, ajuda a entender o porquê do fórum não ter se restringido a pautas de cultura, mas também inserindo questões econômicas, do tripé produção/distribuição/exibição. De qualquer forma, é perceptível notar uma diferença significativa da I Convenção Nacional ao I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Sobretudo, o Brasil de 1960 havia ganhado suas cinematecas, ambas no eixo Rio – São Paulo: a Cinemateca do MAM/RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e Cinemateca Brasileira, antiga Filmoteca do MAM/SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). Aliás, a I Convenção Nacional foi organizada com apoio da última, o que explica, talvez, a inclusão desse item às Resoluções do fórum.

A esse respeito, é válido destacar que o tema preservacionista não pode ser encontrado nos Temários da I Convenção Nacional, pois este não foi subdividido como ocorreu aos fóruns de 1952. O Temário, pelo contrário, limitou-se a uma frase-síntese, sem numeração de itens. Não obstante, desse Temário saíam as propostas de trabalho que seriam discutidos durante a I Convenção Nacional. Um desses escritos foi o de Carlos Vieira, que discorria sobre o aparte entre a maioria da crítica nacional ao, que o autor denomina, *organizações culturais cinematográficas*:



“Não me cabe fazer o decálogo a ser obedecido pela nossa crítica [...]. Mas é fato comprovado que, salvo honrosas exceções, crítica cinematográfica brasileira não acompanha o ritmo de trabalho produtivo que de há muito realizam os organismos devotados ao estudo e à [sic] difusão do cinema.”. (1960, p. 1)

Fica-se evidente o que são tais organismos quando Carlos Vieira questiona os críticos de outra maneira, afirmando como estes se encontram longe a uma pretensa *realidade cultura cinematográfica*, levada adiante, sobretudo, pelos cineclubes e cinematecas (*Ibid.*).

Ainda nos trabalhos, e com referência à preservação teremos um pedido muito específico de proteção, quando se invoca a salvaguarda do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931). Há uma proposta de subsídio às tarefas de preservação e prospecção na Cinemateca Brasileira e, também, de isenção sobre o imposto alfandegário, que seria concedido a filmes impressos, de teor cultural, e remetidos entre cinematecas. E, por último, a proposta quanto a uma Escola Nacional de Cinema.

Afora o trabalho de Carlos Vieira, todas as propostas aparecem nas Resoluções do fórum, embora mais trabalhadas. A proteção ao filme *Limite* é reintroduzida, por exemplo, mas agora dando-se a sugestão do executor, confiando-se o trabalho ao, na época, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>6</sup>. Nas Resoluções, o apoio à Cinemateca Brasileira é especificado como subsídios do Estado, não obstante a fonte – sejam do Município, Estado ou União. Retoma-se a questão da isenção tributária ao filme cultural, incluindo-se que, a fim de obter a vantagem, as cinematecas precisariam ser membros e integrantes da FIAF (*Fédération Internationale des Archives du Film*). E temos a Escola Nacional de Cinema. Ideia com origens desde o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (SOUZA, 1981, p. 146), ela, mais uma vez, reaparece em 1960, no trabalho e Resoluções do fórum. É interessante notar que, em *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, Geraldo Santos Pereira<sup>7</sup>, informa o programa da Escola, repartido em dois anos; e que, no último, haveria uma disciplina sob o nome de *Corte e Montagem*, destinada à formação de editores, montadores, assistentes de montagem e, surpreendentemente, conservadores de película (1973, p. 164).

## **I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro – Rio de Janeiro, 1966**

O Temário da I Conferência Nacional possui uma lista de itens subdivididos. Nesse aspecto, o único que possui vínculo à preservação – a nível aparente, pelo menos – discorre sobre medidas de amparo, estímulo e desenvolvimento a cursos particulares de cinema, cinematecas, cineclubes e entidades de amadores.

De forma curiosa, os debates mais vinculados à preservação – sob viés do acesso/difusão – ficaram num evento que a I Conferência se apropriou, que foi o Encontro Nacional dos Cinemas de Arte. Essa reunião serviu ao objetivo de unificar várias entidades, fossem salas comerciais, cineclubes, museus, *etc.*, que apesar do caráter heterogêneo na forma e condições de acesso/difusão, todos os integrantes deviam um aspecto comum, isto é, *a destinação rigorosamente cultural* de seus espetáculos (PEREIRA, p. 2). Segundo *Diário de Notícias*, que reproduziu a declaração final do Encontro (*Ibid.*), o Brasil passava a uma fase de expansão sobre a *cultura cinematográfica*, traduzida no aumento desses cinemas; por consequência, o Encontro vinha oferecer mais sustentação a tais entidades.

Vê-se que os cinemas de arte prolongam o tema, universo da preservação. Eles podiam englobar não apenas cineclubes e cinematecas, mas também outras entidades, como Associações, salas comerciais e, como afirmamos, museus. O que vemos é uma expansão do quadro difusor, ou seja, a abertura de novos lugares para dar acesso a uma determinada seleção de filmes diversa à que salas comerciais tinham hábito de exhibir. Falamos, assim, de lugares com possíveis repercussões quanto à formação de



público. Certamente, o fator do acesso/difusão tende a aumentar quando consideramos a inserção desses novos ambientes e locais de exibição. Contudo, as partes mais vulneráveis do tema preservacionista, a conservação e restauração, ainda careciam de foco. Infelizmente, tais menções não puderam ser encontradas na I Conferência Nacional.

### **I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira – Rio de Janeiro, 1972**

Quando o I Congresso da Indústria foi promovido, o Instituto Nacional do Cinema já mantinha operações na área cinematográfica. Aliás, foi dela o plano de montar um fórum para discussão e resoluções aos problemas recentes do filme/cinema nacional<sup>8</sup>.

Sobre o I Congresso da Indústria, não houve Temário. O INC trabalhou com a perspectiva de reunir quadros e setores da área cinematográfica, e que os mesmos levantassem suas pautas. Somente após debatidas e aprovadas no Plenário, é que o INC haveria de avaliar o que foi levantado no fórum e, a partir deles, montar ações e estratégias.

No I Congresso da Indústria, a preservação se tornou mais uma área defasada. Houve, por exemplo, duas propostas nesse viés. Uma de Clovis Sena, que sugere, junto a outros pedidos, facilitar a aquisição de material e equipamento que fossem necessários à produção, pesquisa e exibição cinematográficas de cursos voltados para cinema. E temos a proposta, um tanto generalista, feita por intermédio do Conselho Nacional de Cineclubes e outros participantes. A ideia visava formar um Grupo de Trabalho, composto por membros a serem apontados pelo Instituto Nacional do Cinema e *organizações culturais de cinema*. O objetivo do Grupo? Criar medidas que permitissem desenvolver a atividade cultural dos cineclubes.

Como se nota, a única referência mais precisa é a de Clovis Sena, que recomenda a equipar cursos de cinema. Ao incluir materiais para a exibição, o texto pressupõe atividades desse fim. Ou seja, é retomada a ideia de levar filmes a um público – dessa vez um público mais exclusivo, por consistir apenas de estudantes. Porém, é curioso notar como o acesso/difusão é condizente às medidas que o INC parecia tomar. Podemos notar esse vínculo no discurso que Carlos Guimarães de Matos Júnior, na época Presidente do INC, profere para abrir o I Congresso da Indústria. Nesse texto, percebemos que as funções culturais do INC são limitadas a três medidas: obrigatoriedade de exibição sobre o curta-metragem; promoção de filmes brasileiros em mostras e festivais do exterior; e, por último, confeccionar publicações sobre assuntos, ou temas de cinema. Exigências que, *per se*, não deveriam ser menosprezadas, embora muito pautadas na questão de exibir, expor – seja através de filmes, ou periódicos. A ideia de formar um público, ou difundir, soa mais proeminente e em destaque. É também muito provável que a sugestão do Conselho Nacional de Cineclubes repousaria, também, em medidas de estímulo à formação de público. Mas essa é somente uma hipótese que aventamos, devido à falta de maiores informações sobre a medida.

### **I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro – Rio de Janeiro, 1978**

O I Simpósio ocorre após ser extinto o Instituto Nacional do Cinema. Através da Lei 6.281/75, as funções culturais do INC são transferidas à entidade que, agora, responsabiliza-se em tomar as diretrizes-gerais do cinema nacional: a Embrafilme.

Há um Temário do I Simpósio Nacional, embora não há, sob o mesmo, referências de teor explícito à preservação. O item que mais aproxima disso é o de nome *cinema cultural*, inserido num dos eixos que formam o Temário – mais especificamente, da Produção. A partir daí, vamos às Resoluções do fórum. O primeiro item que nos chama atenção é um pedido ao Concine (Conselho Nacional de Cinema),

visando que filmes estrangeiros não renovem seu Certificado de Censura, quando concluído seu prazo de vigência. Assim realizando, a proposta é que os filmes acabassem limitados a exibições apenas em cineclubes e cinematecas, segundo o texto.

Continuando, temos proposta urgindo à restauração de obras que, porventura, tenham sido mutiladas pela Censura. E, finalmente, um pedido que visava aumentar o número de representantes sob o Conselho Nacional de Cinema. Isso porque o Decreto nº 77.299/76, que instituiu o Concine, havia proposto uma composição tripartite, formada pelos setores da Produção, Direção e, por último, Exibição ou Distribuição. A proposta final do I Simpósio foi a de incluir cinco representantes a mais, sendo um deles formados pelo que o documento nomeia *entidades culturais*. O texto, por sinal, chega a mencionar quais seriam as entidades: Conselho Nacional de Cineclubes, Cinematecas, ou Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. O texto propõe que uma delas fosse selecionada, a fim de compor o quadro de representantes no Conselho Nacional de Cinema.

\*\*\*

Fizemos uma relação de itens e medidas que tinham, de alguma forma, vínculo ao tema da preservação, dividido em ações e entidades. Podemos ver que as menções são limitadas, mas isso se deve, em parte, a uma cautela e precaução nossa. A escolha dessas referências pode ser discutível, isso se levarmos em conta a omissão de medidas que, *supostamente*, teriam vínculo ao tema preservacionista. Uma delas, por exemplo, foram as várias propostas de cursos e escolas de cinema que perduravam desde 1952. Ora, é válido supor que tais projetos deveriam incluir, em seus programas, uma vertente de exibição. E que os cursos e escolas teriam uma proposta de acesso/difusão similar aos cineclubes e cinematecas, objetivando formar o público nos valores intrínsecos do cinema e suas obras. Mas aí entramos num terreno especulativo, de supor a natureza dos projetos. É por isso que omitimos o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, de 1953. Nele há referências a cursos e escolas de cinema, mas o que é possível fazer quando não há detalhes sobre os mesmos? A falta de informações é outro problema que sofre a Escola Nacional de Cinema. A ideia aparece no I e II Congresso Nacional, mas, em ambos, é ausente de indicações. De maneira similar, as fontes que consultamos sobre a I Convenção Nacional são omissas ao conteúdo e programa da Escola; não fosse o livro de Geraldo Santos e o que ali descobrimos, nem haveríamos de incluir a Escola Nacional na listagem. Foi nossa opção deter um certo rigor, para não ficarmos muito sob o terreno da especulação, supondo o que uma ideia, projeto, tema, etc., deveria, ou não, conter.

A mesma exclusão vale aos tópicos que, de alguma forma, teriam impacto sobre o tema preservacionista, mas que a relação parecia distante. Por exemplo, a questão de instalar fábricas, no Brasil, voltadas a produzir filme virgem. Essa é uma medida que provem desde 1952, e, se concretizada, traria consequências à restauração. Ao menos, a película não seria mais importada – ou talvez o fizesse, em menor proporção. Igualmente, nas Resoluções do I Congresso da Indústria, o Comitê Nacional dos Exibidores Cinematográficos pleiteava o registro de *cinemas não profissionais*. Os exemplos citados, na proposta, são de associações, clubes e colégios. O texto não discorre sobre cinematecas, ou cineclubes, mas talvez elas pudessem ser incluídas se, por acaso, *cinemas não profissionais* fossem equivalentes a *cinemas de arte* – que, como vimos, podem abranger uma série de entidades. Assim seria possível que cinematecas e cineclubes fossem inclusos nessa categoria *não profissional*. Mas tudo repousa quanto à ideia de equivalência. O que fizemos nesse trabalho foi ater, ao máximo, aos termos-chave que

estipulamos – isto é, das ações e entidades que compõem o universo da preservação – no intuito que as referências a esse universo fossem as mais explícitas.

Como mencionamos, este trabalho possui mais um caráter de esboço, pois algumas referências foram omitidas, talvez sem necessidade, ou porque há fontes revelando informações que, agora, desconhecemos. A probabilidade de erros é maior, sobretudo quando lidamos a um objeto, de certa forma, tão amplo – o que pode ter ocasionado num fórum ter sido melhor apresentado que outro. Mas, do pouco que observamos, nota-se que os fóruns tinham referências muito esparsas à preservação. Quanto às razões que levaram a esse descaso, acreditamos haver duas principais. Antes, a própria situação instável do cinema/filme nacional. E fazemos nota, especificamente, ao cinema econômico. Havia uma série de questões e demandas que o grupo pleiteava nos fóruns e, nisso, a questão cultural acabava se limitando a uma posição menor. Ganhou certa relevância na I Convenção Nacional, mas foi um caso à parte. Reiterando o que havíamos falado, o conjunto de questões principais nos fóruns giravam sobre o tripé da produção/distribuição/exibição, e, apenas, subsidiariamente, nos problemas de cultura.

A última razão, na verdade, poderia servir como resposta adicional à que fizemos acima. E ela condiz à pouca representatividade que envolvia o universo, ou tema da preservação. E isso porque tais entidades demoraram a surgir e, quando o fizeram, não possuíam força suficiente, no intuito de ter uma presença grande nos fóruns. Mas quais entidades podiam assumir e, por consequência, defender ações e tarefas – 1. Aquisição; 2. Catalogação; 3. Conservação; 4. Restauração; 5. Acesso/Difusão – que compõem o universo, ou tema preservacionista? No I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952, havia cineclubes, mas desvinculados a uma entidade maior. Tanto que nas Resoluções havia, justamente, a ideia em se criar uma Federação. Uma dessas entidades veio em 1962, apenas, por meio do Conselho Nacional de Cineclubes.

Dando prosseguimento, na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, São Paulo e Rio de Janeiro tinham suas cinematecas, mas também lhes faltava um organismo que as unisse. O mesmo acontece na I Conferência, de 1966. Embora não mencione o Conselho Nacional de Cineclubes, na I Conferência houve o Encontro Nacional de Cinemas de Artes, que deu origem a uma entidade, que foi a Associação Brasileira de Cinemas de Arte, e cuja prioridade era subsidiar o aumento e expansão dessas salas. Nos fóruns de 1972 e 1978, todavia, a Associação desaparece, ao passo que o Conselho Nacional de Cineclubes é quase um ser invisível: é mencionado duas vezes, e de forma transitória, nas Resoluções do I Congresso da Indústria e I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro. E o que falar sobre o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro? Embora voltado a apoiar/estimular pesquisas de fundo histórico, o mesmo tinha compromissos à sobrevivência de filmes. Mas o Centro de Pesquisadores teve uma vida instável nesse período – juridicamente, isto é. Apesar da gênese em 1969, o Centro só forma seus Estatutos em 1978, e com registro jurídico em 1979, apenas. Ou seja, há uma defasagem que, muito provavelmente, atrapalhou a participação mais efetiva do Centro nos fóruns de 1972 e 1978. Tanto que sua menção é reservada, apenas, ao I Simpósio Nacional, de 1978.

Com tudo que expomos, queremos priorizar o seguinte. Afora problemas inerentes do cinema econômico, havia problemas de representatividade. Podiam existir as cinematecas e cineclubes, por exemplo, mas estas tendiam a se perder sob o conjunto e série de debates. Antes de tudo, devido à questão da cultural ser minoritária sobre os fóruns; e, depois, porque elas não se uniram em organismos maiores, como acontecia junto à produção/distribuição/exibição e suas associações e sindicatos. Ou seja, faltavam grandes entidades sobre o terreno da preservação. E quando havia, faltavam-lhes a proeminência e força que as destacasse; ou, talvez, as mesmas não tinham o ímpeto de participar, o que explicaria sua baixa frequência.

Temos, por exemplo, a questão dos cineclubes e seu Conselho Nacional que, talvez, dava preferência a reuniões internas, com suas Jornadas Nacionais de Cineclubes, em detrimento aos fóruns selecionados, que priorizavam questões econômicas. De qualquer forma, é importante considerar que, tanto o papel secundário da cultura, mais problemas de representatividade, foram bons motivos que levaram a esse descaso quanto à preservação. Isso mudaria, apenas, com o I Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, de 1979, quando vários assuntos sobre tarefas e entidades da preservação são abordados.

## Referências

- “I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira”. In *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, n. 22, 1972.
- I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1978.
- Ata da Segunda Sessão Plenária da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*. São Paulo, 1960.
- Ata da Terceira Sessão Plenária da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*. São Paulo, 1960.
- “Encontro de Pesquisadores”. In *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, n. 31, 1978.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 1, 1981.
- “Histórico”. In *Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/historico/>>. Acesso em: 25/10/2018.
- Lista dos Críticos Presentes à Instalação da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*. São Paulo, 1960.
- PEREIRA, Geraldo Santos. “A Escola Nacional de Cinema”. In *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.
- PEREIRA, Geraldo Santos. “Reunião Nacional dos Cinemas de Arte”. In *I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro – Informativo*. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 1966.
- PEREIRA, Geraldo Santos. “Encontro Nacional dos Cinemas de Arte”. In *I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 1966.
- Proposições e Sugestões*. Rio de Janeiro, 1972.
- Resoluções da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*. São Paulo, 1960.
- SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. “Poder e Autonomia”. In *A cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. 2009. 310p. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “Apêndice – Documentos”. In *Congressos, Patriotas e Ilusões*. 1981.
- “Temário”. In *I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1966.
- VIEIRA, Carlos. *Crítica e Organismos Culturais Cinematográficos*. São Paulo, 1960.

## Notas

1. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da UFF, com orientação de Fabian Nuñez
2. Também nomeados clubes de cinema
3. Audiovisual porque na época, os debates já não se limitavam ao cinema; o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, por exemplo, apresentou uma mesa e painel sobre acervos de TV. A mesma preocupação também foi repassada nas Resoluções do evento.
4. Uma combinação que fizemos às atividades de Prospeção e Coleta, mencionadas por Carlos Roberto de Souza
5. Apesar de todos os fóruns terem sido organizados seja no Rio de Janeiro, ou São Paulo.
6. Hoje, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
7. Geraldo foi quem, junto a seu irmão, Renato Santos Pereira, reapresentaram o projeto da Escola na I Convenção Nacional
8. A partir desse fórum começa a ser incluído o problema da TV, embora o foco nas discussões ainda seja o cinema.