

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 5



Adriana Dantas Nogueira
Carlos Eduardo Japiassu
Claudiene Santos
ORGANIZADORES



Criação Editora

CONSELHO EDITORIAL

Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

CONSELHO CIENTÍFICO

Adriana Dantas Nogueira
Ana Angela Farias Gomes
Armando Alexandre Costa de Castro
Carlos Cezar Mascarenhas de Souza
Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz
Claudiene Santos
Hamilcar Silveira Dantas Junior
Lilian Cristina Monteiro Franca
Luis Americo Silva Bonfim
Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia
Marcos Ribeiro de Melo
Maria Beatriz Colucci
Mário César Pereira Oliveira
Renato Izidoro da Silva
Romero Junior Venancio Silva

Adriana Dantas Nogueira
Carlos Eduardo Japiassu
Claudiene Santos
ORGANIZADORES

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 5



Criação Editora
Aracaju | 2021

Título: Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos. Volume 5

Organizadores:

Adriana Dantas Nogueira

Carlos Eduardo Japiassu

Claudiene Santos

Data: janeiro de 2021

Projeto gráfico: Adriana Nogueira | Adilma Menezes

Imagens: Todas as imagens que não são de domínio público obedecem ao princípio do “Fair Use”. Esta obra não é comercializada e destina-se unicamente ao uso acadêmico.

Este livro foi publicado com apoio da CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento e Pesquisa do Ensino Superior.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

N778c Nogueira, Adriana Dantas (org.).

Cinema e Interdisciplinaridade: convergências, gêneros e discursos - Volume 5 / Organizadores: Adriana Dantas Nogueira, Carlos Eduardo Japiassu e Claudiene Santos. -- 1. ed. -- Aracaju, SE : Criação Editora, 2021.

290 p., 21 cm.

ISBN (impresso): 978-65-88593-33-2

ISBN (online): 978-65-88593-32-5

1. Artes. 2. Cinema. 3. PPGCINE/UFS. 4. Universidade Federal de Sergipe.

I. Título II. Adriana Dantas Nogueira. III. Carlos Eduardo Japiassu. IV. Claudiene Santos. V. Assunto

CDD 778

CDU 791.43

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Cinema: crítica, produção e técnicas.

2. Cinema.

Cada autor é responsável pela revisão ortográfica de seu artigo.



Prefácio

“O ato de olhar não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas também o invisível, de certa forma é o que chamamos de imaginação.” (Oliver Sacks)

Ao apresentarmos este volume 5 da obra *Cinema e Interdisciplinaridade: convergências, gêneros e discursos*, do PPGCINE/UFS, nos propomos a mostrar os potentes diálogos com inúmeras áreas do saber, borrando suas fronteiras, interligando-as e compartilhando seus saberes, sendo o cinema - imagem em ação/imaginação, o fio condutor.

As narrativas inter/transdisciplinares contidas nestes dois volumes, nos expõem a inúmeras questões, suscitadas por cada texto, levando-nos a deslocar os sentidos para experienciar novas sensações, novas experiências.

Para Nicolescu¹ (1999, p.50), “a transdisciplinaridade, como o prefixo ‘trans’ indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina [...]”. Esta concepção trazida por Souza e Pinho² (2017), ultrapassa a interdisciplinaridade, ao destacar o caráter multidimensional, que visa à complexidade dos saberes, e um “olhar que congrega e integra, vislumbrando a formação de sujeitos aptos a tomarem a realidade contextual, das instituições, da sua área de convivência e atuação, dos espaços nos quais se encontra inserido, de forma interconectada” (SOUZA; PINHO, 2017, p.99).

Neste volume, as narrativas abordam Cinema e: Arte e cor (Adriane Pereira Dantas e Adriana Dantas Nogueira), Identidades (Camila Ferreira de Carvalho e Ray da Silva Santos), Psicanálise (Carlos César Mascarenhas de Souza), Etnografia Indígena (Cristiano Navarro Peres), Psicologia e Alienação Parental (Débora Wagner Pinto e Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia), Infância e imaginação (Ellen Maria Mota, Marcos Ribeiro de Melo e Michele de Freitas Faria de Vasconcelos), Antropologia (Fernanda Salvo), Webdoc e Hipermídia (Glauber Martins Freire Xavier), Escravidão (Iasmim Santos Ferreira), Cinema de retomada (Meire Oliveira Silva), Cinema novo (Onésimo Elias Miranda Neto e Hamilcar Silveira Dantas Junior), Artes visuais (Scarlett Maria Araújo Moraes), Sexualidade e autismo (Thais Rodrigues de Carvalho Nascimento e Maria Alves de Toledo Bruns).

1 NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

2 SOUSA, Juliana Gomes de; PINHO, Maria José de. **Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade como fundamentos na ação pedagógica: aproximações teórico-conceituais**. Signos, Lajeado, ano 38, n. 2, p. 93-110, 2017.

Para Bondia³ (2002, p.19), a experiência é singular, “irrepetível, sempre há algo como a primeira vez. (...). A experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem *pré-ver* nem *pré-dizer*”.

E como diria Bergala⁴ (2008, p.98), “Não é a arte que deve ser exposta sem riscos aos jovens espectadores, eles que devem ser expostos à arte e podem ser abalados por ela”.

Assim, convidamos você, a experienciar (e degustar) não apenas o volume 5 mas também o volume 4, lançado no mesmo período!

As organizadoras e o organizador

3 BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. .

4 BERGALA, Alain. **A Hipótese-Cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

SUMÁRIO

	Prefácio	5
Reflexividade no Filme <i>O Fabuloso Destino de Amélie Poulain</i>	Adriane Pereira Dantas Adriana Dantas Nogueira	11
As Representações dos Sujeitos Nordestinos em <i>O Auto da Compadecida</i>	Camila Ferreira de Carvalho Ray da Silva Santos	31
Hospitalidade Poética da Ópera Crua numa Encruzilhada Ético-Estética	Carlos César Mascarenhas de Souza	53
Terra dos Índios: A Voz Indígena no Documentário Etnográfico Brasileiro	Cristiano Navarro Peres	79
Borrando a Papá: Diálogos Sobre a Paternidade na Alienação Parental	Débora Wagner Pinto Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia	97
“Em Tempos de Terror Escolhemos Monstros para nos Proteger”: Cinema Fantástico, Infância e Invenção de Mundos	Ellen Maria Mota Marcos Ribeiro de Melo Michele de Freitas Faria de Vasconcelos	119

Antropologia e Cinema: Amazônia em Conflito no Filme Vale dos Esquecidos	139
Fernanda Salvo	
Webdoc Retiro Retratos – Hipermissão, Interatividade e Cartografia Urbana	159
Glauber Martins Freire Xavier	
Pelas Lentes de Bianchi: as Facetas da Escravidão	185
Iasmim Santos Ferreira	
Retomada: Outro ‘Projeto Mítico’ a Fim de Redimir Lacunas Históricas?	205
Meire Oliveira Silva	
O Cinema Novo no Brasil: Radicalizando o Neorrealismo e a Nouvelle Vague	225
Onesino Elias Miranda Neto Hamilcar Silveira Dantas Junior	
A Cor Entre O Cinema e a Pintura	247
Scarlett Maria Araújo Moraes	
Análise Fenomenológica da Sexualidade do Autista na Série ‘Atypical’	269
Thais Rodrigues de Carvalho Nascimento Maria Alves de Toledo Bruns	



Reflexividade no Filme
*O Fabuloso Destino de
Amélie Poulain*

Reflexivity in the Film *Amélie
Poula's Fabulous Fate*

ADRIANE PEREIRA DANTAS
anedri@gmail.com

ADRIANA DANTAS NOGUEIRA
adnogueira@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a maneira como a reflexividade se apresenta em algumas cenas do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Para isso, o estudo se dará por meio da análise filmica, descrevendo cenas em que recursos estilísticos foram utilizados refletindo o fazer cinematográfico. O foco será dado às características da *mise en abyme*, levando em consideração aspectos como a citação, a autorreflexão e a metáforização.

Palavras-chave: reflexividade; *mise en abyme*; citação; metáforização.

ABSTRACT

This research aims to analyze the way in which reflexivity presents itself in some scenes of the filme *Amélie* (2001). For this, the study will take place through film analysis describing scenes in which stylistic resources were used reflecting cinematographic making. The focus will be on the characteristics of *mise en abyme*, taking into account aspects such as citation, self-reflection and metaphorization.

Key words: reflexivity; *mise en abyme*; quote; metaphorization.



1. Introdução

A reflexividade deriva do latim *reflectere*, e designa o caráter daquilo que é reflexivo, isto é, daquilo que é próprio do retorno do pensamento sobre si mesmo. Em cinema isso envolve os processos que visam chamar a atenção do espectador para a artificialidade e a ficcionalidade da representação. No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) isso acontece de variadas maneiras, desde a metaficção, que implica ressaltar um discurso crítico a respeito da própria obra de ficção ou seu meio, até uma citação a outro filme ou uma produção audiovisual de uma forma específica.

Além disso, também aparece no filme um recurso estilístico muito associado a reflexividade que áreas como a literatura, a pintura e a fotografia utilizam bastante, chama-se *mise en abyme*. Este termo é francês e traduzido para a língua portuguesa seria algo como “construção em abismo”, “estrutura em abismo” ou “narrativa em abismo”. Em cinema, se trata do tipo de história encaixada utilizada para elucidar algum aspecto da história geral. Suas origens remontam às figuras de linguagem quando um jogo de significantes dentro de um texto e de subtextos se espelham.

Então, a reflexividade se remete a um duplo, a uma cópia de si ou de algo, da mesma forma a *mise en abyme* se destaca fazendo cópias de si mesmo. Hamel (2011), explica que o cinema oferece uma ficção como realidade, mas ao mesmo tempo esconde os processos que utiliza, contudo, a forma reflexiva da *mise en abyme* é uma técnica que justamente quebra essa ilusão e revela a própria natureza fictícia da representação.

Dessa maneira, a pesquisa se concentra em analisar as variadas formas que esses recursos estilísticos conduziram metáforas e

significações em algumas cenas do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Assim, os capítulos seguintes explicam as características mais comuns da *mise en abyme* e a reflexividade que Jean-Pierre Jeunet (2001) constituiu na sua obra.

2. A *mise en abyme* e a reflexividade

No cinema, muitas vezes esses recursos aparecem inserindo um filme dentro de outro filme ou uma história dentro da outra, reduplicando-se e formando conceitos referentes ao todo narrativo. Nesse processo de inserir histórias, uma reproduz as características da outra que ilustra em formas de narrativas fractais em abismo - por fractais se entende quando um objeto, através de suas partes separadas, repete os traços ou a aparência do todo completo formando um padrão repetitivo. Assim, esse dispositivo narrativo / visual, na sua forma fractal, à medida que se assemelha se repete e se reduz (estrutura em abismo), multiplica semelhanças, reaproxima e articula eventos e ideias.

Compreende-se assim o ‘filme no filme’ como um artifício de exposição ou um truque do roteirista, mas também é uma forma de evidenciar a substância do filme. Conforme observa Metz (1977, p. 218), “*um conteúdo do filme inteiro e sua temática mais profunda são inseparáveis da construção por reflexo*”, sendo assim, *mise en abyme* e reflexividade são consideradas sinônimas.

Devemos notar, antes de tudo, que a obra de arte reflexiva é uma representação, e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna. Dada a sua natureza figurativa, é adequada para *mise en abyme* ficcional, por si só, pode permitir que a reflexão retrospectiva desempenhar sua função de vinculação com relativa facilidade. (DÄLLENBACH, 1989, p.71)

Outrossim, na visão de Limoges (2008, p.03), a reflexividade implica processos relacionados a produção e a recepção que podem ser divididas em práticas relacionadas a “Reflexividade Cinematográfica” (olhar ou se endereçar para o espectador através da câmera; câmera diegética; travelling violento; filme sobre as condições de produção ou sobre a gênese da obra; etc.) e a “Reflexividade Fílmica” (remakes, citação, homenagem, pastiche), dentre outros. Assim, enquanto um exhibe o dispositivo, o outro faz o papel de um jogo de espelhos. A par disso, alguns teóricos consideram essas práticas infinitas e por isso muitos processos nos quais a reflexividade aparece são conhecidos também como autorreflexivos, conforme analisa Lucien Dällenbach (1989). Seguindo esse viés, a *mise en abyme* presente no filme vai nos levar a vários tipos de reflexividade, dentre eles estão a citação, a autorreflexão e a metaforização.

Na citação, a referência ao próprio cinema aparece logo no início da trama, na tomada em que Amélie está no cinema. Jeunet homenageia François Truffaut e a *Nouvelle Vague* através do filme *Jules e Jim* (1962), por sinal, é nesse filme que uma rua de *Montmartre* é apresentada - o mesmo bairro da história de Amélie Poulain, que também cita ruas desse bairro. Eis aqui os caminhos que a *mise en abyme* vai tomando através da sua forma fractal, repetindo de várias formas cenários e situações, um filme citando outro filme, um bairro citando outro bairro, que por sinal é o mesmo local onde Amélie mora; e seguidamente, onde mora também o diretor Jean-Pierre Jeunet; onde se passa a cena da pintura de Renoir que aparece no filme, e que também morou ali; onde mora ainda Juarez Machado, artista que inspirou a paleta de cores do filme e que tem residência fixa na rua das *Abesses*, que também é citada na trama. Vê-se assim, como imagens e situações são construídas, afunilando-se como num abismo. Segundo Dällenbach (1979, p. 54), a *mise en abyme* “[...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado ___ e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte

integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna”.

Outro tipo de *mise en abyme* que o filme traz está relacionado aos movimentos autorreflexivos da própria linguagem cinematográfica, quando um recurso técnico denuncia a si próprio, como nos casos dos movimentos de câmera que ao capturar a cena se apresentam tão artificiais que se tornam perceptíveis para o espectador. Esses movimentos assumem papéis importantes pois se comportam de maneiras tão performáticas que perdem a naturalidade e revelam-se para quem o assiste. Isso acontece diversas vezes no filme, uma delas é quando Amélie está na estação *Gare de Lyon* (cena 42’00”) folheando o álbum de fotos que achou. A câmera, a partir de um plano aberto, segue com um *travelling* aproximando a personagem, subitamente sobe com um giro e dá um close nas páginas do álbum que a jovem folheia. Esses *travellings* violentos trazem uma dinâmica para a cena despertando a curiosidade do espectador com a mesma intensidade sentida por Amélie, mas ao mesmo tempo, denunciam os recursos estilísticos utilizados.

Outro exemplo de quebra do naturalismo ocorre nas vezes em que Amélie endereça seu olhar para a câmera entregando a artificialidade cinematográfica. A cena de Amélie no cinema, além da citação, também revela uma autorreflexão quando a jovem dirige sua fala ao espectador do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) comentando o quanto gosta de observar a expressão dos espectadores enquanto eles assistem:

Seq. 15, int. noite.

Voz em off: Às vezes, sexta-feira à noite, Amélie vai ao cinema.

Voz de Amélie (sussurrando para o espectador): Eu gosto de me virar no escuro e contemplar a rostos de outros espectadores...

(Ouve-se dezenas de rostos espantados com a mesma expressão de alegria)

Voz de Amélie: E então eu gosto de ver os pequenos detalhes que ninguém nunca vai ver ...

(Vê-se um trecho de Jules e Jim. No final do filme, um voar em um copo parece entrar na boca de Jeanne Moreau. Um círculo vermelho o envolve.)

Voz de Amélie: No entanto, não gosto de filmes americanos antigos, quando os motoristas não estão olhando para a estrada ...

(Filmado diante de um retrovisor, Bogart, dirigindo, conversa e nem olha para o para-brisa...) (JEUNET; LAURANT, 2001, p.19) (Tradução nossa).

Essa observação da jovem é como um eco que ressoa claramente as reflexões do próprio diretor a respeito do olhar do espectador, originadas de teorias cinematográficas a respeito da pulsão escópica, ou seja, da necessidade de ver de cada espectador, e que aqui foram utilizadas de forma sutil e criativa através das observações de Amélie.

Lacan diz que o olhar é um objeto pequeno a (seja mais ou menos um objeto parcial de desejo, ou ainda um objeto da pulsão). Se olhar é um desejo do espectador, este entra em um jogo intersubjetivo complexo, que implica por um lado o dispositivo espectador como máquina habilitadora e censuradora ao mesmo tempo, e por outro os olhares trocados no interior da diegese, no jogo dos quais o espectador pode ser apanhado imaginariamente; enfim, os olhares dirigidos da tela para a sala (sempre imaginariamente). (AUMONT, 2011, p.128)

Sendo assim, este fato da jovem estar no cinema, refletir a respeito dos espectadores, assistir filmes em que cenários surgem como intertextos

de outros cenários vividos por ela, caracterizam um duplo, um espelho representado pelas reflexões e pelo olhar de Amélie, que reflete o olhar do próprio diretor. Novamente, percebe-se como é próprio da *mise en abyme* esse modo de se repetir e multiplicar-se refletindo a si mesmo como objeto do olhar. Conforme Deleuze, “a repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra” (2018, p. 267). Nesse sentido, o olhar sobre o abismo se revela via repetição de imagens, narrativas e ideias fragmentadas, na qual servem, segundo Diener (2010), para representar a própria reflexibilidade, ou seja, o cinema no cinema.

Figura 01- Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme

Conforme Diener (2010), outra autorreflexividade encontrada, acontece quando uma câmera de vídeo aparece captando uma imagem e direcionando-a para uma televisão. O fato desse objeto (câmera) aparecer gravando e direcionando sua imagem para um aparelho, seria a cópia (repetição) das ações da cinematografia, esse efeito caracterizaria o recurso da estrutura em abismo, ou seja, os elementos de cena se repetindo e duplicando-se. Nesse filme, isso acontece inúmeras vezes, na cena em que Amélie Poulain visita seu vizinho Raymond Dufayel aparece esse tipo de construção, ele costuma filmar um relógio que tem do outro lado

da rua e transmitir as horas em tempo real (Figura 01). Nessa cena a autorreflexividade acontece inserindo as formas de produção cinematográfica; para Diener (2010), esse modo de utilizar a metalinguagem e a repetição são alguns dos exemplos de como o olhar sobre o abismo pode servir como referência para a narrativa da obra audiovisual.

Para Hamel (2011), as narrativas em abismo autorreflexivas não necessariamente se prendem a filmagem propriamente dita, mas pode aparecer desafiando o próprio processo, encenando o próprio trabalho criativo em um outro trabalho, e às vezes experimentando apenas a gênese disso. Assim, pode aparecer sequências que podem estar associadas também ao trabalho do diretor / artista de forma metaforizada. Por exemplo, no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), pode-se ver os personagens tomando conta de algum processo criativo: pintando, fazendo colagens, montagens, filmando, reproduzindo cópias de vídeos, inventando estratagemas, dentre outras situações que se assemelham e repetem o ato de criar de um cineasta.

Vários cineastas, interessados por esta reflexão sobre seu trabalho, desenvolvem histórias nas quais os personagens estão ligados à criação de um filme. Eles fazem o papel de diretor, roteirista, ator, produtor, etc. [...] É um recurso bastante utilizado no cinema do autor, onde se pode exigir do espectador um certo posicionamento da história fincando uma dupla reflexão. (HAMEL, 2011, p.48) (tradução nossa).

Essa forma metaforizada da *myse en abime* aparece também na cena em que Amélie assiste a um documentário na televisão (37'20"), a história do documentário traz um conteúdo dentro de si que alude às ideias apresentadas por Jeunet (2001) para construir sua temática. Nessa construção em abismo, a narra-

tiva principal é entrecortada a partir do documentário por uma narrativa menor que metaforiza o próprio tema. Dessa forma, essa tomada começa a partir da imaginação da protagonista, Amélie nesse momento está no papel de um espectador comum que se autoprojeta nas cenas; na sua fantasia o que se passa na TV é a morte dela mesma, que aparece como uma grande personalidade conhecida mundialmente por seu altruísmo. Na verdade, parte das filmagens desse documentário são do funeral da atriz francesa Sarah Bernhardt (1923) que causou grande comoção popular na França. Seguidamente, em outra sequência do documentário, Amélie se transfigura na personalidade de Madre Tereza de Calcutá fazendo bondades (nessa época a mãe também já era falecida). Além disso, ao fim do documentário há também uma cena de um caixão que o narrador em *Off* relaciona ao seu pai:

Seq. 39, programa de TV.

Enquanto come, ela “assiste”, ela “imagina” um programa por Frédéric Mitterrand sobre o destino de uma estrela mítica que não é outra senão ela mesma: Amélie Poulain ...

Voz de Frédéric Mitterrand: *Em uma daquelas noites cintilantes de outubro, quando os moradores da cidade permanecem no calor de um final de verão ...*

Vemos fotos dos anos cinquenta de uma cidade durante o verão, fogos de artifício, pessoas nos terraços de cafés, crianças brincando na rua...

Amélie Poulain, também conhecida como madrinha dos deixados para trás, ou a Madonna dos não amados, morreu sozinha em casa, a poucos passos da água melancólica do lago Enghien ...

Centenas de pessoas chorando fazem fila diante do pavilhão suburbano. Uma enorme pilha de buquês se amontoa em frente ao portão, enquanto os visitantes oficiais descem de carros pretos.

Estranho destino dessa jovem mulher desprovida dela mesma, mas tão sensível aos encantos discretos das pequenas coisas da vida ...

Vemos Amélie mergulhando a mão em um saco de arroz, sob os aplausos, sorrindo para a câmera e ricocheteando pedras no Sena, sob os flashes dos fotógrafos ...

Como Dom Quixote, ela resolveu enfrentar o implacável moinho de todas as aflições humanas ...

Amélie serve sopa para uma longa fila de vagabundos de Montmartre.

Então, vestida como enfermeira, ela empurra Raymond Dufayel, empacotado em uma cadeira de rodas, de frente para uma majestosa cadeia de montanhas...

Finalmente, nós a vemos cuidar, como uma atriz lírica, os pés de um cego, com cabelos, maquiagem e figurinos como em um filme de Hollywood.

Na sala de estar.

Amélie enxuga os olhos com um lenço enquanto soluça.

Voz de Frédéric Mitterrand: *Combate precocemente perdido, que destruiu sua juventude e consumiu sua vida prematuramente. Aos vinte e três anos Amélie Poulain, exausta, depois de ter deixado sua curta existência murchar no remorso com os problemas do universo, escolheu terminar seus dias sozinha...*

Mas foi lá, nesta solidão resignada, que esperava o arrependimento de ter deixado seu pai morrer, sem nunca tentar retribuir a esse homem asfixiado o sopro de ar que ela conseguiu dar a tantos outros ... (JEUNET; LAURANT, 2001, p.48-50) (Tradução nossa).

É importante observar que dentre tantas outras situações e referências, o assunto relacionado à morte no filme é sempre repetido e abordado, compreende-se nessa cena a forma como a *mise en abyme* reflete por meio de uma história menor conceitos de uma histó-

ria maior, o documentário que Amélie assiste trabalhando assuntos do próprio filme ao qual ela está inserida. Com isso, uma de intertextos emergem através de repetições e paralelos entre uma imagem e outra quando o cineasta mostra Amélie no papel de espectadora emocionada. Essa cena, além de metaforizar conceitos referentes ao tempo, a vida e a morte, sutilmente faz também uma reflexão a respeito dos conceitos defendidos por Edgar Morin (1970) relacionados a projeção-identificação, quando mostra essa Amélie espectadora coparticipativa, se evidencia a relação cinematografia - imaginário. Na visão de Morin (1970), isso acontece porque as imagens fílmicas trazem consigo modelos importantes para psique humana, e são através delas que o mundo se reflete no espectador como um espelho. Assim, *“na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las”* (1970, p.112-113).

Como foi visto, essa cena termina com Amélie chorando e enxugando suas lágrimas. Para Bordwell (2008), a encenação é o grande terreno da análise fílmica. Tendo isso em vista, percebe-se que a atuação da jovem frente ao documentário assistido dão pistas da personagem que Jeunet (2001) quer retratar. Assim, em conjunto com outras pistas que o cineasta vai desenhando ao longo da trama, percebe-se a sensibilidade da personagem, a sua introspecção e a sua empatia. Em entrevista o próprio diretor confirma essas pistas acerca de sua obra:

Durante muito tempo, tomei várias notas. Amélie Poulain também era uma coleção de notas que precisavam ser coletadas e organizadas. Levei muito tempo para encontrar o tema central do filme. E então, um dia, percebi que esse tema vinha de uma das ideias que havia anotado: a de alguém que ajudou os outros porque sua vida estava estragada. (JEUNET, 2014) (tradução nossa)

Para Dällenbach (1977), esse tipo de construção causa uma oscilação entre o interior e o exterior da narrativa promovendo uma ruptura da sua linearidade, mas é um recurso que mesmo de maneira fragmentada é uma forte produtora de sentido, pois oferece pistas da temática abordada, apresentando como um quebra-cabeça peças que vão se alinhando e se desenhando em direção a uma imagem maior que traz a ideia de um todo. Com isso, Dällenbach (1989), explica: “*como um signo secundário, a mise en abyme* não apenas enfatiza as intenções significantes do signo primário (a narrativa que a contém), como também deixa claro que a narrativa primária é também (apenas) um signo, como todo tropo deve ser” (1989, p. 57).

Por fim, o capítulo seguinte dará continuidade ao estudo apresentando duas cenas em que se pode observar os três tipos básicos da *mise en abyme*: a citação, a metalinguagem e a metaforização. Nessas cenas aparecem vídeos editados que metaforizam a construção da imagem e o processo criativo do trabalho de um diretor.

3. As fitas trocadas entre Amélie Poulain e Raymond Dufayel

Amélie e seu vizinho constroem uma amizade de confiança no desenvolver da trama, além do mais o relacionamento entre eles é um tanto criativo, pois acostumaram-se a falar por enigmas e metáforas. Dufayel nunca sai do seu apartamento por causa de seu problema de saúde, mas sempre observa a jovem ao longe. Às vezes, quando querem se falar, um envia para o outro fitas de vídeos caseiros, editados por eles mesmos.

Figura 02 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme.

Essa cena (Figura 02), retrata um dos momentos os quais Raymond Dufayel assiste fitas de vídeo enviadas por Amélie. São imagens montadas constituídas de vários recortes fílmicos, aparecem cenas fragmentadas do *Tour de France* (competição conhecida pela superação dos participantes em meio às intempéries e dificuldades que surgem no caminho), e curiosamente, nessa edição do *Tour*, um cavalo se mistura aos ciclistas participando da corrida; aparece também um recorte no qual uma cantora negra americana toca animada uma guitarra; em outro vídeo há uma cena de um bebê nadando em uma piscina; imagens de Arthur Jackson, conhecido como *Peg Leg Sam*, também cantor negro e comediante de *blues country* americano (mesmo depois de um acidente que amputou sua perna continuou dançando e cantando), dentre outros. Enfim, desde o início da trama Amélie tenta ajudar outras pessoas, e com essas edições ela tenta fazer o mesmo, mostrando ao senhor Dufayel histórias positivas, incentivando-o a superar suas dificuldades e ver a vida com mais otimismo.

Esses vídeos são micronarrativas que a *mise en abyme* costura no filme, emitindo metáforas e mensagens que falam de superação e esperança que brotam da narrativa geral. Dällenbach,

(1979), afirma que esse recurso pode oferecer para a narrativa um potencial semântico muito maior do que aquele apresentado no contexto da cena.

Não se há de espantar que a função narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracteriza fundamentalmente por um acúmulo de propriedades comuns da iteração e do enunciado de segundo grau, isto é, a atitude de dotar a obra de uma estrutura forte, de assegurar melhor sua significação, de fazê-la dialogar consigo mesma e de provê-la de um aparelho de auto-interpretação. (DÄLLENBACH, 1979, p.76)

Outro aspecto que chama atenção na cena é o fato do diretor novamente inserir uma metaficção do seu fazer artístico, utilizando a personagem Amélie Poulain como projeção de si mesmo envolvido em uma produção criativa, tentando passar uma mensagem positiva para seu interlocutor / espectador. Isso se confirma através de uma entrevista concedida pelo cineasta, onde ele deixa claro essa similaridade que tem com sua personagem Amélie:

[...] Quando Rufus, que desempenha o papel de pai de Amélie, leu o argumento, disse imediatamente: ‘Amélie és tu.’ Eu não me considero capaz de mudar a vida das pessoas. Quem me dera poder fazê-lo! Mas como disse François Truffaut: ‘É mais fácil comunicar com 800 pessoas sentadas numa sala às escuras do que comunicar com alguém cara a cara à luz do dia. Gosto de tudo o que tenha qualquer coisa a ver com destino. É por isso que gosto [do trabalho do escritor] Paul Auster e também de ‘Magnolia’, que acho que tem alguns pontos em comum [com ‘Amélie’]. (JEUNET, 2001)

Por sinal, desde o início do filme Jeunet já faz sutilmente essa análise, se observar nas primeiras cenas analisadas em que

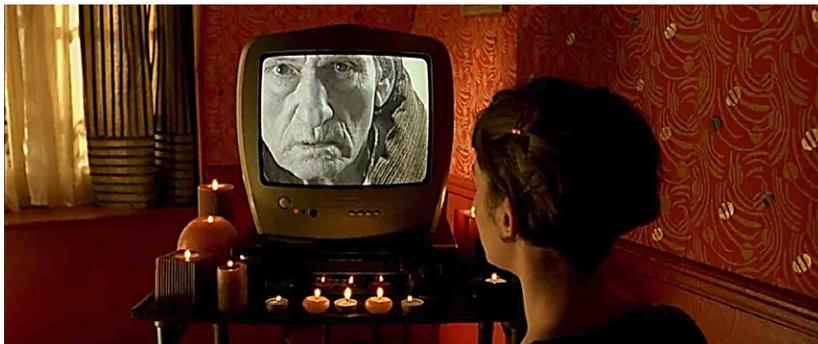
Amélie Poulain aparece comentando sobre como gosta de olhar os espectadores no cinema, o filme que passa na tela é deste mesmo autor: François Truffaut que era um conhecido crítico no *Cahier du Cinema* e que concebeu o cinema autoral (defendia o filme como obra de uma pessoa, geralmente do diretor). Nesse caso, Jeunet compartilha a mesma visão: “*Gosto do filme que transforma a realidade, que põe em cena a visão do artista como a do pintor.*” (FESTIVAL, 2014). Assim, percebe-se que todo o processo criativo desenvolvido pelo cineasta é uma espécie de compilado de suas experiências e conhecimentos teóricos a respeito do cinema, curiosamente o próprio título do filme remonta para um outro bastante conhecido pelos franceses da época de Jeunet (2001), *Le destin fabuleux de Desirée Clary* (1942), de Sacha Guitry. Percebe-se assim, o recurso *mise en abyme* novamente sendo utilizado em forma de citação, autor-reflexão e metáfora.

Para Diener (2010) isso acontece atravessando “*diferentes estados de consciência, que são enfatizados pela gravação em diferentes mídias, mesclando filme e vídeo digital, deixando clara a diferença de texturas entre os métodos de captura, podendo levar à uma leitura do que é mostrado como sonho ou realidade dentro da peça*” (2010, p. 06). Dessa forma, essa prática de inserir um filme dentro de outro filme serve como gancho para que as ideias emergjam e se complementem ao todo narrativo.

Finalmente, nesse interim de troca de mensagens, o velho vizi-nho descobre que Amélie está apaixonada e, sabendo das dificuldades da garota por conta de sua introspecção, ele prepara uma fita VHS para ela assistir em um dado momento, dando-lhe um conselho crucial. Esse momento acontece quando Nino (o rapaz de quem ela gosta) descobre o endereço de Amélie e vai até o local para falar com ela, mas como a moça é insegura (conforme Dufayel previu), ela recua e não abre a porta para o jovem. Con-

tudo, no meio da tomada o vizinho de Amélie liga para ela e pede para ir até o quarto assistir ao vídeo que ele fez.

Figura 03 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme

Na composição da cena (Figura 03) aparece centralizada a TV, em torno dela há luzes de velas e Amélie posicionada de joelhos, como se estivesse em um altar a ouvir as revelações de um santo. No entanto, essa atmosfera é criada para trazer significação a um momento importante e decisivo para a jovem, e justamente é isso que vai acontecer, uma evolução na maneira de Amélie agir que dará vida e felicidade para ela. E então, Amélie escuta o conselho do velho:

Dufayel:

Minha pequena Amélie ... desde a infância, me acostumei a ficar fora, ali, onde outros não podiam me alcançar. Eu sei que é exatamente o mesmo para você. A única diferença é que você não tem ossos de vidro. Você pode correr o risco de sofrer, não vai quebrar em mil pedaços.

No entanto, se você perder essa chance, com o tempo, seu coração ficará tão seco e quebradiço quanto meu esqueleto. Então vá em frente, pelo amor de Deus!

(JEUNET & LAURANT, 2001, p.141-142) (Tradução nossa).

Assim, por meio desse vídeo Dufayel faz uma analogia entre o medo de Amélie se ferir e os seus “ossos de vidro”, então, depois que a jovem segue o seu conselho ela abre a porta do seu apartamento / coração para Nino e delicadamente o beija. Enfim, Amélie toma as rédeas do seu destino.

Nota-se, portanto, com esses vídeos que Amélie envia para Dufayel e seguidamente ele envia para ela, exemplos de narrativas dentro de outras narrativas que fazem parte do recurso *mise en abyme* utilizado por Jeunet (2001) que concentra narrativas autorreflexivas e espelhadas refletindo-se, duplicando-se e autorrepresentando-se através de referências indiretas e simbólicas. Vê-se enfim, a escolha artística consciente expressando a estilística do cineasta, emitindo significados concretos à estrutura fílmica, empregando conceitos e ideias para o espectador.

4. Considerações Finais

A reflexividade do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), se revela bastante frequente através da citação, da autorreflexão e da metaforização. Como recurso estético, a *mise en abyme* destaca a inteligibilidade do cineasta na constituição da imagem e da narrativa em sua obra.

Como foi verificado, a *mise en abyme* contém variadas formas que se assemelham à própria obra e aos conceitos da narrativa. Através da citação reflete o cinema como espelho, como a inserção do filme *Jules e Jim* (1962) no início da trama. Por outro lado, o olhar autorreflexivo sobre a linguagem cinematográfica é obtido por meio do olhar de Amélie para a câmera / espectador e também nos momentos em que o objeto câmera aparece no filme repetindo e imitando o ato de filmar.

Por fim, os aspectos fractais que as narrativas em abismo foram construídas serviram para metaforizar a produção artística do

diretor e, noutros momentos, serviram para ilustrar a história maior do próprio filme, como as mensagens obtidas através dos vídeos que os personagens trocavam entre si, estimulando um ao outro a vencer as barreiras da vida e a se lançar a viver o momento, representações da mensagem positiva que o cineasta transmitiu para o espectador no filme.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2011.

BOGGS, Joseph M.; PETRIE, Dennis W. *The art of watching films*. New York: Mc Gran Hill, 2008.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Revista de teoria e análise literária*. Coimbra: Almedina, n° 27, 1979.

_____. *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977.

_____. *The Mirror in the Text*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/The_Mirror_in_the_Text.html?id=2sHokki2OyWC&redir_esc=y>. Acesso em: 18 fev. 2020.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. (Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado) Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. Disponível em pdf: <http://www.mediafire.com/file/8cq8deiq3rohcvq/DELEUZE%252C_Gilles._Diferen%25C3%25A7a_e_repeti%25C3%25A7%-25C3%25A30.pdf/file>. Acesso em: 27 de maio de 2020.

DIENER, Patrick. Repetição Mise-en-abyme. O Efeito de Duplicação Aplicado em Videoclipes de Michael Gondry. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Caxias do Sul: 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1871-1.pdf>>. Acesso em: 25 nov.2019.

FESTIVAL varilux do cinema francês, 2014. *Retrospectiva Jean-Pierre Jeunet*. Museu da Imagem e do Som de São Paulo - MIS. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=zjTCWDFj6wY>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

HAMEL, Jean-François. Lorsque le récit devient autoréflexif: Mises en abyme. *Ciné-Bulles*, vol. 29, número 4, 2011. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/64979ac>>. Acesso em: 12 dez. 2019. P.48–51.

JEUNET, Jean-Pierre. Amélie c'est moi! [Entrevista concedida a] Helen BARLOW. *PGlobal*, 2001. Disponível em:< <https://www.publico.pt/2001/12/14/jornal/amelie-cest-moi-165342>>. Acesso em 09 jul. 2020.

_____. Le travail d'une vie: Jean-Pierre Jeunet, réalisateur du «Fabuleux Destin d'Amélie Poulain». [Entrevista concedida a] Gabriel Joseph-Dezaize, *Harvard Business Review*, France. Le Magazine Carrière. 2014. Disponível em: <<https://www.hbrfrance.fr/magazine/2014/05/2241-le-travail-dune-vie-jean-pierre-jeunet-realisateur-du-fabuleux-destin-damelie-poulain>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

JEUNET, Jean-Pierre; LAURANT, Guillaume. *Scénars Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Paris: Éditions LettMotif. 2001. Disponível em: < <https://www.edition-lettmotif.com/produit/le-fabuleux-destin-damelie-poulain/>>. Acesso em: 03 mai 2020.

LIMOGES, Jean-Marc. *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain*: Pour une distinction de termes trop souvent confondus. Québec: Université Laval, 2008. Disponível em:< <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>>. Acesso em: 28 mai, 2020.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

Filmografia

O FABULOSO destino de Amélie Poulain, Direção: Jean-Pierre Jeunet. Direção de fotografia: Bruno Delbonnel. França: Imagem Filmes. 2001. DVD (122 min).



As Representações dos Sujeitos Nordestinos em *O Auto da Compadecida*

The Representations of the
Northeast Subjects in *O Auto de
Compadecida*

CAMILA FERREIRA DE CARVALHO
camilaprofa@outlook.com

RAY DA SILVA SANTOS
ray.letras@hotmail.com

Resumo:

Por carregar uma imensa bagagem histórica relacionada ao processo de colonização, o Nordeste brasileiro e seu povo são vistos de formas estereotipadas, o que pode influenciar no desenvolvimento de determinadas representações sociais que sirvam como mecanismos de opressão. Assim, esta pesquisa consiste na análise das representações dos sujeitos nordestinos no filme *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, dando ênfase à construção dos personagens João Grilo e Chicó, buscando identificar por meio de quais recursos cinematográficos essas representações são feitas. Isso é possível porque o cinema pode ser um grande meio de denúncia social.

Palavras-chave: Cinema; História; *O Auto da Compadecida*; Sujeitos nordestinos.

Abstract:

By carrying an immense historical baggage related to the colonization process, the Brazilian Northeast and its people are seen in stereotyped ways, which can influence the development of certain social representations that serve as mechanisms of oppression. Thus, this research consists in the analysis of the representations of the Northeastern subjects in the film *O Auto da Compadecida* (2000), by Guel Arraes, emphasizing the construction of the characters João Grilo and Chicó, seeking to identify through which cinematographic resources these representations are made. This is possible because cinema can be a great means of social denunciation.

Keywords: Movie theater; History; *O Auto da Compadecida*; Northeastern subjects.



1. Introdução

O Nordeste brasileiro, boa parte das vezes, é lembrado, apenas, como a região da seca e do sofrimento, visão estereotipada que aparenta ser imutável. No cinema brasileiro encontramos ainda algumas obras que reforçam essas características: retrata o Nordeste a partir das mazelas acarretadas pela seca do Sertão, como no filme, feito de trechos da minissérie de mesmo nome, *O Auto da Compadecida* (2000), de direção Guel Arraes e roteiro de Adriana Falcão, João Falcão e do próprio Guel Arraes, uma adaptação cinematográfica da peça teatral *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, que narra, dentre outras problemáticas sociais ali contidas, a busca de João Grilo e Chicó por sobrevivência, aspecto este que será o foco deste trabalho.

Dessa maneira, dentre as abordagens feitas no filme a ser analisado, acerca dos sujeitos nordestinos, estão a miséria e as relações de poder decorrentes da sociedade estruturalmente desigual, temas que estimulam os espectadores à reflexão acerca da comunidade na qual estão inseridos, independentemente da região onde se encontram. Porém, tais aspectos recorrentes em produções artísticas, além de ser uma denúncia social, podem contribuir para o silenciamento de determinadas classes e para o surgimento de preconceitos.

Nesse sentido, vale destacar que o estereótipo pode ser compreendido como “imagem mental hiperssimplificada de uma determinada categoria (normalmente) de indivíduo, instituição ou acontecimento, compartilhada em aspectos essenciais, por grande número de pessoas” (TAJFEL, 1981, p. 161). Ademais, conforme Bhabha (2013, p. 130),

o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplifica-

ção porque é uma forma presa, fixa, de representação, que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais.

Assim, o estereótipo é desenvolvido, nas relações sociais, quando o outro é simplificado em determinadas características descritivas direcionando-o a determinadas categorias, sendo que estas passam a ser compartilhadas pela sociedade. No entanto, mesmo sendo importante para denunciar e também para estudar fenômenos, os estereótipos, a depender dos discursos de poder, podem ser utilizados para construir representações sociais que buscam silenciar determinadas classes sociais, na tentativa de manter os poderes concentrados em uma pequena parte da população.

O filme *O Auto da Compadecida*, apesar de retratar a opressão sofrida pelos sujeitos nordestinos, no que diz respeito a aspectos de cunho tanto climático quanto social, faz uma crítica à realidade do homem do Nordeste por meio do humor. João Grilo realiza várias peripécias espalhafatasas e consegue sempre encontrar uma solução, junto com outro nordestino (Chicó), segundo Fontes e Santos (2014). Além do humor, notamos a disputa por poder, críticas a instituições sociais, relações extraconjugais, tal como a literatura de cordel. Contudo, como o sujeito nordestino é caracterizado, principalmente por meio dos protagonistas Chicó e João Grilo, no filme? Quais recursos cinematográficos foram adotados na construção dos personagens João Grilo e Chicó?

Desse modo, o presente estudo tem o objetivo geral de identificar os principais mecanismos cinematográficos adotados por Guel Arraes no processo de representações dos sujeitos nordestinos. Para tanto, propõem-se três objetivos específicos: compreender a relação entre cinema e história; analisar a construção dos per-

sonagens João Grilo e Chicó na obra cinematográfica; mostrar o vínculo do sujeito com o lugar onde vive. Para isso, será adotada uma metodologia documental e qualitativa, a partir das quais serão analisados os enunciados do filme, bem como alguns fotogramas que nos auxiliarão a compreender que sujeito nordestino foi representado nessa película. Antes de continuarmos, é importante ressaltar que as imagens aqui utilizadas do filme, por intermédio dos fotogramas, são exclusivamente para fins acadêmicos.

2. O Nordeste no cinema brasileiro

A imagem do Nordeste é arquitetada no imaginário popular a partir de questões de cunho político, econômico e, principalmente, geográfico, em que a seca é vista como característica principal dessa região. No entanto, Alves (2018) ressalta a importância de entendermos que não falta recursos hídricos nessa região, o que falta é distribuição e armazenamento correto e eficaz da água, ausência que é a verdadeira causadora da carência hídrica.

É importante destacar que o Nordeste, antes de começar a ser representado no cinema nacional de forma recorrente, a partir dos anos de 1950, já era abordado em outras artes, tais como a literatura e o teatro (GUTEMBERG, 2016), como vemos nos romances *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa – obras que, posteriormente, foram adaptadas para o cinema. Têm-se também os folhetos de valentia, os quais geraram os folhetos de cordel (o qual notamos grande influência do filme *O Alto da Compadecida*), que, conforme Albuquerque Jr., os sujeitos nordestinos vão sendo desenhados nas obras “[...] como este ser violento e afeito aos enfrentamentos pessoais, como este pobre rebelado contra as injustiças dos mais ricos, contra a desonra e a humilhação” (1999a, p. 178).

Por ter como principais recursos as imagens em movimento e os sons, o cinema possui um grande poder de representar essa região, despertando no espectador sentimentos e emoções, causando, segundo Santos (2018), fascínio e encantamento. Desse modo, a sétima arte assume uma importante função na construção do imaginário coletivo, conseqüentemente, na formação e fixação de estereótipos, pois, conforme Santos (2018, p. 54), “em uma película, encontramos um mundo que tenta parecer com o real, mas que possui a sua própria dinâmica”.

Aqui é importante entendermos do que se trata o imaginário. Este, segundo Laplatine e Trindade (1997, p. 7), é “[...] mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para aproximar-se e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária”. Os autores ainda afirmam que, ao libertar-se das imagens primeiras, ou seja, da realidade sensível, o sujeito pode inventar, fingir, improvisar, fazer correlações entre os objetos e sintetizar ou, ainda mais, fundir as imagens mentais com as advindas do mundo sensível.

A partir desse momento, podemos perceber a importância das nossas experiências pessoais na construção do imaginário. Fazendo relação com os textos literários, ao assistir a um filme, por exemplo, o sujeito resgata lembranças de experiências vividas ao longo de sua vida e relaciona com a história narrada, conforme Iser (1996).

Dessa maneira, como acontece na literatura, apesar de as imagens nos serem apresentadas de forma pronta (diferentemente das obras literárias, em que as palavras nos fazem arquitetar imagens mentais), o impacto de uma obra cinematográfica é singular para cada pessoa.

Em vista disso, o Nordeste brasileiro, considerando aspectos geográficos e culturais, é uma construção do imaginário simbólico,

uma invenção do século XX. Conforme Albuquerque Jr (1999b), na década de vinte, o próprio desenvolvimento da imprensa e a vontade de conhecer o país possibilitaram aos jornais encherem-se de notas sobre as curiosidades encontradas, relatos que originaram uma tradição, a de ter o espaço de onde se fala como o centro do país.

De acordo com Nóbrega e Teixeira (2014), muitas vezes o nordestino, no cinema brasileiro, aparece associado a signos como a pobreza e a seca, esta que é tida como principal responsável pela miséria dos habitantes, especialmente do Sertão, que, segundo Santos (2018, p. 40), será a localidade mais requisitada ao se falar de Nordeste, sendo muitas vezes utilizada como sinônimo da região. Devido ao fato de ser representado com base em uma visão preconceituosa, o Sertão nordestino é visto, por aqueles que “conheceram” o Nordeste por meio das telas, como um interior seco e deteriorado (SANTOS, 2018). No entanto, nota-se que tais ideias historicamente servem para camuflar preconceitos e a falta de políticas públicas destinadas para a localidade.

A partir disso, obras cinematográficas representam essa região a partir de imagens *hiperssimplificadas*, enfatizando as diversas discriminações sofridas pelos sujeitos nordestinos. Com isso, mesmo sem nunca ter visitado o Nordeste, um sujeito do Sul, por exemplo, que assistiu obras cinematográficas que buscaram representar a realidade nordestina sob esse viés, pode resumir romanticamente a predita região como apenas um espaço dotado de inferioridade social, econômica e geográfica.

Dentre as discriminações contra o Nordeste, está a visão preconceituosa de que os nordestinos, por serem pobres, não podem ter acesso a uma boa educação, não podendo, então, se tornar profissionais renomados, tais como médicos, professores e advogados. Em decorrência disso, rotineiramente, nas produções

audiovisuais, o nordestino é representado ocupando a função, quase sempre, de motorista, de faxineira, ou de algum outro cargo que não requer uma formação intelectual para seu exercício (ALVES, 2018).

Diante dos fatos elencados, pode-se dizer que o cinema, ao mesmo tempo em que busca representar histórias imaginárias e da realidade sensível nas telas, também é capaz de condicionar, ao ser utilizado frequentemente por meio do mesmo discurso, à construção de ideias simplistas acerca do Nordeste, gerar preconceitos, como a xenofobia. Decerto, o cinema é um poderoso instrumento de disputa de poderes e de denúncia social.

Aqui vale destacar que essa visão do Nordeste no cinema, nas últimas décadas, vem sofrendo alterações, principalmente por termos mais diretores e produtores nordestinos falando do próprio nordeste, assim, há mudanças pertinentes desses estereótipos, à crítica cinemanovista até a abordagem contemporânea multifacetada, como pode ser visto em Velasco (2010), ao destacar a relação de produtores que se entregam ao desamparo de si para aproximar-se dos ambientes, mesmo que não sejam aqueles nos quais cresceu.

3. O contexto histórico-social no filme *O Auto da Compadecida*

Como foi discutido anteriormente, o sujeito nordestino é caracterizado com base em estereótipos firmados ao longo dos anos, a partir de uma visão, muitas vezes, discriminatória que trata o homem do Nordeste como um indivíduo desvinculado, principalmente economicamente, das outras partes do Brasil. Assim, pode-se perceber a estreita relação entre o sujeito nordestino e o lugar onde vive, já que ambos, por pertencerem a este lugar, são vistos sob o mesmo olhar limitador. Com base nisso, Santos e Fontes (2014) destacam que a questão das identidades do su-

jeito pode ser discutida tomando como ponto de partida o seu lugar de origem.

Diante disso, é imprescindível uma reflexão acerca do contexto histórico-social presente na obra filmica *O Auto da Compadecida*. Segundo Santos e Fontes (2014, p. 325), essa obra “precisa ser lembrada como obra literária que se constitui monumento histórico que valoriza a memória e a imaginação nordestina”. Apesar de se tratar de uma nova obra, pode-se dizer que a adaptação cinematográfica de Guel Arraes também pode ser vista como um monumento histórico, pois, apesar de apresentar uma narrativa ficcional, diz muito sobre o Nordeste e seu povo.

É importante destacar que, como se trata de uma adaptação cinematográfica, o filme *Auto da Compadecida*, de 2000, (este que é uma adaptação do formato de minissérie produzida pela Rede Globo, em 1999) nos mostra um Nordeste com elementos e personagens diferentes daqueles apresentados por Ariano Suassuna, em 1955, na sua pessoa teatral, por se tratar de registro de linguagens distintos: um texto literário escrito para a encenação dos atores no palco, e o cinema com suas imagens em movimento – sobre os estudos da adaptação, recomendamos a leitura do texto de Betton (1987).

Toda narrativa se passa na cidade de Taperoá, no sertão paraibano, um local que carrega marcas da exploração do colonialismo e a relação de poder da burguesia com a classe menos favorecida, nordestinos que são explorados e tratados de forma desumana por aqueles que detêm o poder. De acordo com Grossi (2013), o supracitado filme é dotado de cenas que são unidades significativas de sentido histórico e cultural, como a imagem do explorado e do explorador, patrão e empregado, o que contribui para a construção de tipos como o malandro, o esperto, o ignorante, o ingênuo, o abusado, características que são representadas de

forma mais intensa nos personagens João Grilo e Chicó, estes que representam sertanejos que tentam sobreviver às condições impostas pelo sistema e pelo próprio ambiente onde vivem.

Em decorrência disso, nota-se que o filme em análise busca se aproximar da realidade sofrida por muitos nordestinos, ao retratar a luta por sobrevivência dos protagonistas, mas também preza pelo bom humor. Além disso, é importante destacar que, apesar de serem vistos como seres desvinculados do restante do Brasil, como foi citado anteriormente, Santos e Fontes (2014) afirmam que a miscigenação nordestina confere a esse povo o retrato do Brasil:

O povo da região nordeste brasileira é oriundo da mistura entre o povo nativo – o índio com descendentes do povo africano, o colono português, os invasores estrangeiros e imigrantes diversos. Portanto, torna-se inconsciente definir um perfil de sujeito, tão somente, nordestino, já que é resultado de uma multiculturalidade. É isso que se pode registrar na cor da pele, nos hábitos e costumes, no estilo de vida, nos sonhos, na religiosidade, na vontade de viver, no poder de superação, na luta [...] (SANTOS, FONTES, 2014, p. 326).

Pode-se perceber os vários aspectos históricos e culturais que contribuem para a construção das identidades do sujeito nordestino. Isto posto, Stuart Hall (2006), afirma que as identidades não podem ser discutidas como ideias concluídas, mas sim como processos de identificação, que estão em constantes reconstrução, uma vez que o sujeito está cercado de elementos que influenciam seu imaginário e contribuem para suas identidades. Ou seja, o sujeito não deve ser visto como conceito estático e isolado, pois está estreitamente relacionado a um grupo social que, a todo momento, está apto a mudanças.

Em *O Auto da Compadecida*, é notório que as identidades de João Grilo e de Chicó são construídas a partir dos aspectos históricos e culturais que os cercam. Os personagens, que não são vistos com valor até pela própria igreja, se adaptam à realidade sofrida e buscam, de forma peculiar, sobreviver a tanto desprezo e exploração. Assim, “as dicotomias Deus e o Diabo, tradicional e moderno, mar e sertão, inferno de miséria, fome, seca, e profecia da salvação atravessam a constituição desta identidade regional” (ALBUQUERQUE Jr., 1999a, p. 120).

Ao vincular as relações sociais conturbadas no processo colonial com o sujeito nordestino, abre-se espaço para a estereotipação, que também pode ser vista no filme. Alguns estereótipos, como sujeitos de fé, além das famosas roupas de couro e da periquita, auxiliam a estudar peculiaridades da cultura regional, no entanto, ideias de um sujeito preguiçoso, burro, e cabra-macho, contribuem para a permanência e perpetuação de conceitos pejorativos, a manutenção de tabus e a construção de preconceitos. Com isso, é nítido a importância de se analisar como os sujeitos nordestinos estão sendo representados nas produções artísticas, no intuito de edificar discussões que visem desconstruir estereótipos de masculinidade, de miséria, de região improdutivo.

Dessa forma, não se pode negar a importância que esta obra cinematográfica representa para o povo brasileiro, pois ela, conforme Grossi (2013), mostra um pouco do nosso processo de formação, interação e de relação cultural e histórica, além de recuperar as tensões do passado, o encontro de culturas, “sintetizando a tradição brasileira herdada da colonização, dos latifúndios e da presença das extensas desigualdades sociais” (GROSSI, 2013, p. 169).

Logo, mesmo se tratando de uma obra ficcional, esse filme leva o espectador a uma reflexão acerca da história do Brasil, ao expor

crenças, costumes e, principalmente, as relações de poder. Tais aspectos que podem ser observados até nos dias de hoje, seja a partir das produções fílmicas, seja a partir da própria realidade, que carrega uma grande herança histórica.

4. A imagem dos sujeitos nordestinos

Como já vimos ao longo deste trabalho, o Nordeste é quase sempre lembrado como a região mais desprivilegiada do Brasil, onde a fome, a seca e a miséria reinam, como se nenhuma outra parte do país compartilhasse dos mesmos imbróglis. Segundo Santos e Fontes (2014), esses problemas sociais são encontrados em todo o mundo e precisam ser cuidados pelo poder público. Logo, enxergá-los como características únicas e exclusivamente do Nordeste é fruto de um projeto de poder.

Mas antes de conhecermos mais afundo os personagens João Grilo e Chicó, é importante conhecer também os demais personagens e quem os interpretaram no filme. Dessa maneira, frisamos que o elenco é composto por Matheus Nachtergaele (João Grilo), Selton Mello (Chicó), Denise Fraga (Dora), Diogo Vilela (Eurico), Rogério Cardoso (Padre João), Lima Duarte (Bispo), Paulo Goulart (Major Antônio Morais), Marco Nanini (Severino de Aracaju), Virginia Cavendish (Rosinha), Aramis Trindade (cabo Setenta), Maurício Gonçalves (Jesus Cristo - «Emanuel»), Fernanda Montenegro (Nossa Senhora da «Compadecida»), Luís Melo (Diabo), Bruno Garcia (Vicentão), Enrique Diaz (Cangaceiro «Cabra»).

No filme, os sujeitos nordestinos, assim como a sua região, são estereotipados, enfatizando aspectos ligados à situação de calamidade e aos conflitos de cunho histórico-cultural, questões reveladas na obra a partir, principalmente, dos personagens João Grilo e Chicó, estes que representam o sofrimento acarretado pela invisibilidade do sujeito que não detém nenhum prestígio social. É relevante destacar que os estereótipos aqui nos

conferem adjetivos que permitem deixar de maneira manifesta as dificuldades sociais, econômicas e linguísticas nas quais os personagens do filme estão mergulhadas. Ao mesmo tempo, os estereótipos não podem se tornar conceitos pré estabelecidos a determinados grupos, porque, podem servir como mecanismo opressor.

As próprias vestimentas dos personagens supracitados revelam, de início, a precária situação socioeconômica, como pode ser observado nos seguintes fotogramas:

Fotograma 01: João Grilo e Chicó.



Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*.

As cores dos trajes simples de João Grilo e Chicó chegam a dialogar com o solo seco do próprio ambiente, o que confirma a intenção do diretor de escancarar a relação intrínseca entre os personagens e a região onde vivem: os personagens são da cor da terra, são ásperos, aparentemente sem condições de germinar vida, faltam-lhe água e cor, conseqüentemente, tornam-se invisíveis, inférteis. Conforme Souza (2016), o figurino no audiovisual possui grande poder de convencimento da narrativa, por meio dele, o espectador consegue identificar, por exemplo, a posição social e econômica e a personalidade dos personagens.

Fotograma 02: João Grilo e Chicó.

Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*.

Os tons terrosos das roupas de João Grilo e Chicó revelam, também, o sofrimento e o desprezo causados por sua condição social. Segundo Eva Heller (2008, p. 23),

Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte.

A cor que se destaca nos trajes dos personagens é o marrom, seja em sua forma mais escura (como o colete de João Grilo), seja em sua forma mais clara (como o sujo e empoeirado de suas camisas). Heller (2008) explica que o marrom é a cor lembrada quando falamos em envelhecimento das coisas, pois tanto o papel quanto o tecido amarelam, além disso, “é inevitável a associação do marrom à sujeira e aos excrementos” (p. 473).

Outro aspecto que busca caracterizar os sujeitos nordestinos na obra é os trajes de cangaceiro, que remetem à valentia e à coragem que, apesar de não ter nenhum dos dois, Chicó tentou transparecer, para seguir o plano elaborado por João Grilo (o de também se vestir de cangaceiro e “matar” Chicó, para este se livrar da dívida que fez ao Major Antônio Moraes e, posteriormente, possa fugir com Rosinha), antes de saber que o verdadeiro cangaceiro (Severino de Aracaju) estava na igreja.

Fotograma 03: Chicó.



Fonte: *O Auto da Compadecida*.

Além do acessório de couro, com vários bolsos, reservados para guardar armas e munições, é importante analisar a fala do personagem na cena mostrada no fotograma 03: [1:50:41] “seja quem for o corno que invadiu essa igreja, venha cá pra fora que é pra eu aparar o chifre, vai conhecer o que é um macho, porque comigo eu volto é por dentro, que nem pavio de vela em talo de macaxeira”. Percebemos, a partir deste momento, que o cangaceiro, sujeito típico do Nordeste, é símbolo de coragem, valentia e violência, já que é lembrado por sua impiedade. No filme, tão quanto na literatura de cordel, a região nordestina “é uma sociedade de homens de machos. O nordestino, no cordel, é cabra

macho, não pode ser covarde, sob pena de ser rebaixado socialmente” (ALBUQUERQUE JR., 1999b, p. 182).

O temor por essa figura nordestina é observado quando Chicó vê que quem sai da igreja é um verdadeiro cangaceiro, não João Grilo, e, de imediato, começa a se retratar, mudando sua fisionomia e afirmando ter sido um engano tudo aquilo que ele disse. Ou seja, a reação que Chicó queria causar nas pessoas – a de temor por sua valentia – agora é assumida por ele mesmo. Com isso, Chicó vai de encontro aos estereótipos direcionados aos homens nordestinos, porque, de acordo com Albuquerque Jr.,

O nordeste é uma sociedade onde a coragem, o destemor e a valentia pessoal ainda influenciam no *status* social dos indivíduos, no respeito que este teria do grupo, daí a necessidade permanente de provar sua masculinidade, sua macheza, pela realização de atos ditos de coragem (ALBUQUERQUE JR., 1999b, p. 182, grifos do autor).

Fotograma 04: Chicó e Severino de Aracaju.



Fonte: *O Auto da Compadecida*.

A imagem de Chicó ajoelhado diante de Severino de Aracaju e a que revela a posição da câmera de cima pra baixo (*Contra-Plongée*) – retratando o olhar de Chicó para o cangaceiro – demonstram o poder daquele que é respeitado pelo povo não por causa da sua condição financeira, mas por conceitos culturais que

conseguem ser superior ao *status* econômico e social, fazendo até mesmo aqueles que têm mais prestígio social se curvar diante de si.

Apesar de todo medo causado por sua valentia, Severino de Aracaju é o único que enxerga João Grilo e Chicó como sujeitos que não são inferiores aos demais, pois a punição dada a esses personagens não foi diferente da dos outros. Ou seja, o fato de serem pessoas pobres, desprivilegiadas, não afetou o olhar do cangaieiro, que ignorou toda relação de poder presente na cidade de Taperoá.

As demais pessoas enxergavam os supracitados personagens com total desprezo, reforçando a desigualdade social presente na região Nordeste. Toda oportunidade de emprego que chegava até João Grilo e Chicó era vista como um favor concedido a eles e, por ocupar uma posição social que não lhes dava o direito de escolha, tinham que aceitar qualquer condição imposta, como receber um salário baixíssimo em troca de muito serviço. Essa ideia é comprovada no momento em que ambos personagens vão à padaria da cidade em busca de um emprego para Chicó, cena retratada no fotograma abaixo:

Fotograma 05: João Grilo, Chicó e Eurico.



Fonte: *O Auto da Compadecida*.

Nesta cena, após Chicó falar que quer ser ajudante, Eurico, diz que ajuda e dinheiro são duas coisas que não podem ser dispensadas. Entretanto, quando é questionado quanto ao valor do salário, o padeiro responde: [06:15] “Eu estou fazendo o favor de deixar você me ajudar, você quer mais o quê?”. Percebe-se, a partir desse momento, o desprezo com que João Grilo e Chicó são enxergados. Após esse momento, a esposa de Eurico, Dora, diz que irão contratar Chicó, mas reforça que o salário não é muito, apenas 5 tostões.

Aqui é importante frisar que a personagem Dora se distancia das demais personagens mulheres presentes na grande maioria das artes sobre o nordeste, porque, de acordo com Albuquerque Jr, no cordel, por exemplo, a mulher surge “[...] como um ser frágil, dependente do homem, um ser para ser protegido e orientado pelas figuras masculinas de sua família” (1999b, p. 183), porém, no filme, Dora é uma mulher que busca realizar seus desejos, não é submissa ao marido e dirige o comércio junto ao seu esposo Eurico. Com isso, a obra, em alguns aspectos, auxilia também na desconstrução de estereótipos de gênero, porque a mulher, ao contrário de Dora, deve manifestar seu desejo “[...] em silêncio, com recato, um desejo muito mais espiritual, amoroso, romântico, quase sagrado, sob pena de ser o elemento desordenador do mundo” (1999b, p. 1835).

Na mesma cena mostrada no fotograma 05, pode ser comprovada a esperteza dos sujeitos nordestinos retratada em João Grilo, o que demonstra sua busca por sobrevivência. O personagem, ao saber que o salário é de apenas 5 tostões, sugere que o padeiro contrate dois funcionários, já que o serviço é muito.

Além de receber tão pouco para trabalhar tanto, João Grilo e Chicó eram tratados sob condições desumanas, não tendo ao menos o direito de comer do pão que ajudavam a assar. A única vez em

que ganharam um pedaço foi quando Eurico pensou que ratos tinham roído os pães (quando, na verdade, eram os próprios personagens quem estavam despontando o alimento) e, com isso, retirou pedaços dos pães e deu a João Grilo, afirmando que podia comer, porque “rato é bicho limpo”. Apesar de todo destrato, o personagem fica feliz com o resto dos pães, comportamento que pode ser observado no fotograma 06.

Fotograma 06: João Grilo e Eurico.



Fonte: *O Auto da Compadecida*.

De acordo com Santos e Fontes (2014), o povo sertanejo recebe o descaso daqueles que deveriam ser seus protetores. No filme, pode-se observar que esse descaso é representado não apenas pelo Estado, mas também pelos patrões e, principalmente, pela igreja, na figura do padre, que favorece apenas aqueles que têm dinheiro para lhe oferecer.

O pico do destrato dos patrões com os empregados é representado na cena em que mostra a cadela de estimação de Dora tendo uma alimentação melhor do que a de João Grilo e Chicó. Contudo, estes que trocam sua refeição pelo bife amanteigado do animal, que, ao comer o alimentos que foi inicialmente destinado

aos dois personagens, finda morrendo devido à péssima condição da comida.

Fotograma 07: João Grilo e Chicó.



Fonte: *O Auto da Compadecida*.

Diante dos fatos expostos, constata-se que, em *O Auto da Compadecida*, os sujeitos nordestinos são representados por meio da relação entre texto e imagem, que, juntos, denunciam o desprezo sofrido pelo homem do Nordeste, que luta para se manter firme diante de tantas dificuldades, enquanto se perpetua a ideia de “homem forte” e é esquecido pelo Estado. João Grilo e Chicó são retratados de maneira estereotipada, realçando peculiaridades que promovem denúncias sociais e também desconstrói sutilmente determinados estereótipos, como o de gênero, bem como ampliam a visão do espectador e o fazem refletir acerca do comportamento da sociedade diante das minorias desprivilegiadas social e economicamente.

Considerações finais

Ao longo desse estudo, discutimos a representação dos sujeitos nordestinos na obra cinematográfica *O Auto da Compadecida*,

comprovando o vínculo entre o homem do Nordeste e seu lugar de origem, relação responsável pela construção identitária. O solo seco e a sociedade retrógrada são algumas das características que se naturalizam ao longo da história e são reforçadas até hoje pelo meio midiático, especialmente o cinema.

As várias formas estereotipadas dos sujeitos nordestinos aparentam nunca deixarem de ser o maior interesse dos cineastas que buscam representar o Nordeste em seus trabalhos, pois, apesar de ser uma região tão rica, as regiões com maior concentração de seca, de miséria e de abandono do Estado continuam sendo os elementos mais abordados, especialmente como forma de denúncia social.

Sabe-se que todo o sofrimento todas as problematizações sociais e até sentimentais retratados nas produções cinematográficas não são meras ficções, porque são fruto de um longo processo histórico e precisa sim ser conhecido por todo brasileiro, independentemente da região onde se encontra. Isso porque são expostas temáticas que incitam a reflexão do espectador acerca da história do povo de seu país, ressaltando suas belezas naturais e culturais, tal como se transformam em gritos reveladores do descaso social que determinados grupos são submetidos durante o desenvolvimento da sociedade.

Contudo, é preciso, também, ampliar a visão acerca da supracitada região e desconstruir imagens pré concebidas de que o Nordeste é unicamente a região da seca, da fome, da miséria e da desigualdade social, pois esses problemas não abrangem apenas esta região, eles precisam ser denunciados e combatidos, por meio de políticas públicas. Como já dito, os adjetivos direcionados, durante o desenvolvimento do Brasil, à região e aos seus habitantes não podem permanecer fixos, a fim de não reforçarem e perpetuarem a disputa por poderes e desprivilegio social, o

que favorecerá para a diminuição do preconceito que assola essa parte do país. Em vista disso, esperamos que nosso trabalho promova o nascimento de outras discussões acerca dessa temática.



Hospitalidade Poética da Ópera Crua Numa Encruzilhada Ético-Estética

Poetical Hospitality Of Ópera
Crua at an Ethical-Aesthetic
Crossroads

CARLOS CÉZAR MASCARENHAS DE SOUZA
mascarenhascarlos8@gmail.com

Resumo

Partindo de questões conjunturais acerca dos impasses no plano da vida “em comum” e das dificuldades relativas à sustentação de um projeto coletivo, o autor propõe através deste artigo um diálogo interdisciplinar entre cinema e psicanálise. Para isso, elegeu como suporte das reflexões a experiência da hospitalidade poética que resultou no filme *Ópera Crua*. Além do mais, devido ao caráter heterogêneo e intersemiótico deste projeto artístico, ressalta-se a importância da noção de “economia” como critério incontornável perante a tarefa política de mediação simbólica e ético-estética entre as diferentes linguagens que colaboraram na composição da referida obra: música, encenação teatral e cinema.

Palavras-chaves: ópera crua; cinema; psicanálise; hospitalidade; interdisciplinaridade.

Abstract

From a conjunctural perspective, regarding deadlock in the contemporary debate on social life, difficulties in thinking about a common future through collective projects, the author attempts to develop such issues from an interdisciplinary approach, a dialogue involving movie and psychoanalysis. From that perspective, it was taken into consideration experiences of previous debates on poetical hospitality, which resulted in the making of the movie *Ópera Crua*. Based upon the heterogeneity and intersemiotic character of such movie, the author highlights the relevance of economic notion as an important criteria that the political dimension has to face in order to acquire both symbolic and ethical-aesthetic mediations, as exemplified in the context of distinct languages that contributed to the composition of the aforementioned movie: such as music, drama performance and movie.

Key words: raw opera; movie; psychoanalysis; hospitality; interdisciplinarity.



1. Introdução

“Mais operatório do que temático, esse conceito opera em todo lugar, justamente, para exprimir o primeiro gesto em direção ao outro” (Jacques Derrida, 2008, p. 43)

Que importância haveria para se pensar o problema da hospitalidade no campo das ações do fazer artístico? Neste artigo, procurarei responder a esta indagação, efetuando um diálogo interdisciplinar entre cinema e psicanálise, tendo como suporte de análise o filme *Ópera Crua*. Esta produção cinematográfica é fruto de um projeto que concebi, em parceria com Marcos Costa, para ser exibido no 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Para tanto, elegemos como meridiano de articulação uma concepção poética da noção de hospitalidade, tendo em vista a natureza heterogênea da obra, cuja realização só se deu em função do agenciamento ético-estético e político relacional entre diferentes registros de linguagens.

Nos últimos trinta anos, a sociedade ocidental vem exibindo transformações profundas sob a legenda do que vem sendo denominado pós-modernidade, de onde insidiosos deslocamentos na gramática do poder fazem emergir na vida individual e coletiva uma série de sintomas peculiares. São dificuldades e confusões que se manifestam, na medida em que se propala o culto à imagem de um mundo movido pelo anseio irrefreável de uma liberdade sem limites nem fronteiras, em plena consonância e obediência às exigências do consumo relativo aos apetites dos interesses do mercado e da ilimitação capitalista. Daí, como aponta o psicanalista Jean-Pierre Lebrun:

As adições de todos os tipos, a emergência de sintomas inéditos (anorexia masculina, crianças hiperativas...), a tirania do consenso, as crenças nas soluções autoritárias,

a transparência a qualquer preço, o peso midiático, a inflação da imagem, o endereçamento ao direito e à justiça como “paus para toda obra” da vida em sociedade, as reivindicações das vítimas de todo gênero, a alienação no virtual (jogos eletrônicos, Internet...), a exigência do risco zero etc. (LEBRUN, 2003, p. 10)

De modo que, devido ao contexto da situação referida acima, há quem diga ter havido no funcionamento da nossa sociedade uma notória mutação dos laços sociais, nos quais esses sintomas se tornam cada vez mais patentes, atuando no plano da convivialidade humana, gerando inúmeras disfunções e impasses, no que concerne às condições de possibilidade de se sustentar um projeto verdadeiramente voltado à dimensão da vida “em comum”, no âmbito da coletividade.

Alguns autores do campo psicanalítico vêm diagnosticando essa situação e referindo alguns traços que operam na nova configuração do mundo atual. Ao longo deste artigo, irei recorrer a tais autores, com o intuito de referendar as balizas teóricas que, de certo modo, permeiam a proposição da “hospitalidade poética da Ópera Crua”.

A crise nas referências, um dos traços mais marcantes desta última versão da modernidade, muitas vezes deu azo para que se propalasse a ambição de que a qualquer um caberia autorizar-se por si mesmo e de se supor como tal, bastando apenas se lançar no *laissez-faire*, acobertando-se sob a “lei” do “vale tudo”. Isso, notoriamente, resultou na proliferação de muitos engodos na esfera da cultura e das artes, em geral, empenhados na impostura de uma legitimação imaginária e, ao mesmo tempo, expressamente investindo na destituição simbólica da linguagem enquanto representação. O fato é que, da sedução do simplismo aliado aos oportunismos de ocasião, promoveu-se, para falar como Dany-

-Robert Dufour, uma longa “comédia da subversão”, por meio de práticas erráticas de exposições egóticas em nome de, talvez, uma suposta “anti-arte”. Todavia, essa audácia ilusória, e por vezes delirante, não teria a mínima sustentação sem que houvesse como pano de fundo o suporte de uma racionalidade, cuja programação vem se impondo graças ao manejo retórico midiático que nos apresenta a ideia de um mundo candidamente refém da inevitabilidade “natural” dos desígnios neoliberais. Deste estofado é que emerge aquilo que o psicanalista Charles Melman diagnosticara como “a nova economia psíquica”. Desta, uma nova modalidade de subjetividade ideologicamente avessa a qualquer ideia de regulamentação, a qual Jean-Pierre Lebrun referiu como “uma subjetividade que se crê liberada de toda dívida para com as gerações precedentes - em outras palavras, ‘produzindo’ um sujeito que crê poder fazer tábua rasa de seu passado” (LEBRUN, 2003, p. 12). Sobre essa nova economia psíquica, enunciou Melman:

Estamos lidando com uma mutação que nos faz passar de uma economia organizada pelo recalque a uma economia organizada pela exibição do gozo. Não é mais possível hoje abrir uma revista, admirar personagens ou heróis de nossa sociedade sem que eles estejam marcados pelo estado específico da exibição do gozo. (MELMAN, 2003, p. 16)

Daí, a responsabilidade que hoje recai sobre a atuação de quem lida diretamente com as questões humanas através da linguagem, como é o caso dos educadores, artistas e psicanalistas; o que fez com que Lacan enunciasse com ácida ironia, no seu último seminário Mais, ainda, “estamos nos tempos dos *Supermarkets*, então temos que saber o que somos capazes de produzir, mesmo em matéria de ser” (LACAN, 2008, p. 105).

Mas o fato é que uma subjetividade marcada, assim, pela exibição do gozo e liberada da dívida simbólica para com as gerações

anteriores resulta no apagamento do sujeito subjugado à supremacia do objeto ao qual se mantém apenso no “coma da satisfação completa” (MELMAN, 2003, p. 117). Trata-se de um mundo que agora gira movido pela paixão de possuir sempre mais. E, convém ressaltar, este ideal de adição, a pleonexia, guarda íntima semelhança com a lógica do funcionamento clínico da toxicomania, na qual se crê que a simples posse de um determinado objeto, no caso a droga “na mão”, significaria a indubitável garantia do acesso à fruição de um estado de gozo permanente. Freud já havia advertido sobre o fato de os objetos que fazem parte da realidade humana estarem marcados pelo investimento quantitativo e qualitativo daquilo que ele chamou de “economia libidinal”. Com efeito, seria em função desta economia libidinal que tanto os movimentos de atração quanto de repulsa se inscrevem na constituição da subjetividade em meio aos percalços da vida; é a partir desta economia que também são atribuídos os valores e sentidos referidos às ações humanas no percurso existencial das suas histórias.

2. Encruzilhada de Economias Ético-Estéticas

Acontece que, paralelamente à “economia libidinal”, outras economias entram nesse complexo jogo de cena que configura o funcionamento do mundo atual. Desde sua conotação original na Grécia, esse termo composto (*oikos* “casa” + *nomos* “lei”) remete ao sentido de administrar colocando certa ordem na casa, em suma, uma espécie de arte de bem administrar a casa e o que nela se abriga. Porém, como agudamente sinaliza Dany-Robert Dufour:

É claro que hoje daríamos uma resposta um pouco mais complexa, pois aprendemos a identificar outras economias. Notadamente, estas seis que me parecem decisivas: a economia mercantil, a economia política, a economia do

vivo, a economia simbólica, a economia semiológica e a economia psíquica. (DUFOR, 2008, p. 253-254)

É por esse motivo que, aqui, procuro situar a “hospitalidade poética da Ópera Crua” numa delicada encruzilhada de economias ético-estéticas, na medida em que o trâmite entre as linguagens na elaboração desta obra levou-nos a reconhecer na noção de economia um critério decididamente incontornável e fundamental, perante a tarefa política de mediação simbólica entre os diferentes universos sógnicos que se fizeram presentes no seu processo de criação, a saber: música, encenação teatral, artes plásticas e cinema.

Para a psicanálise, o trauma relativo à aquisição da linguagem desnaturou definitivamente o animal humano, afastando-o da relação direta com a natureza. Deste trauma decorre sua condição de assujeitamento diante da linguagem. Assim, na condição de animal falante é que, a partir de então, se lança no movimento incessante de buscas relativas à suposta satisfação dos desejos, bem como dos sentidos e respostas às perguntas relacionadas às experiências pelo mundo da vida. De tal fato resulta haver uma enorme distância entre a simples necessidade e o desejo. Enquanto a primeira se mantém ainda fortemente atrelada à função de suprir os apetites das demandas mais imediatas, o último só se apresenta de forma indireta, por se tratar de algo resultante da trama tecida a partir da castração simbólica efetuada pela entrada do sujeito no mundo da cultura. Em outras palavras, o desejo só se apresenta mascarado pela linguagem e, com efeito, para se ter acesso a ele, é preciso interpretá-lo.

Uma das contribuições da psicanálise nesse debate consiste no fato de nos lembrar que o suposto objeto a causar nosso desejo não se dá ao modo como naturalmente acontece no mundo animal, no qual é suficiente se deixar guiar pelos instintos. Então, pa-

rece ser mesmo aí onde reside a fonte de tantos mal-entendidos, no que diz respeito à relação do sujeito com a linguagem, e, por conseguinte, os equívocos do entendimento, no que concerne à questão da representação. Trata-se do reconhecimento relativo ao corte do parto efetuado pela linguagem. Disso depende a inscrição da “falta” referente à perda da relação incestuosa com a natureza, e desta falta emerge o vazio a ser preenchido por qualquer objeto suposto a causar satisfação ao desejo. A função da linguagem é simbolizar essa perda, mas sempre de uma forma precária e insuficiente, uma vez que a palavra tenta substituir, sem, todavia, ser a própria “coisa”. Daí o preço da dívida simbólica pela humanização que o sujeito, enquanto animal falante, está destinado a pagar ao longo de toda a vida. Da sua inscrição no mundo simbólico, o sujeito humano é convocado a habitar como inquilino na dimensão da linguagem. Vejamos como se refere o psicanalista Jean-Pierre Lebrun sobre a questão desse “preço pela humanização”:

Um preço pela humanização. Um preço pesado, que consiste em admitir a necessidade de uma perda, de uma subtração. Impossível ainda estar na presença plena, pois em razão de **habitar a fala** [eu sublinho esta expressão], ainda que eu me veja diante da “coisa real”, do objeto bruto, é como se minha relação com este último permanecesse marcada por uma falta, por essa distância que a linguagem, no mesmo movimento, me havia autorizado e condenado a preservar. Aliás, é por isso que nenhum objeto me satisfaz realmente, nenhuma coisa pode preencher meu desejo humano. (LEBRUN, 2008, p. 60)

Observemos que, em função da passagem à humanização, torna-se possível entrever por onde se dá a imediata implicação entre os vetores pelos quais se agenciam, intimamente, as noções de hospitalidade, linguagem, psicanálise e teatro. Isso porque, na condição de animal falante, “habitar a fala” significa, como res-

saltou várias vezes Jacques Lacan, habitar a “diz-mansão” (“*dit-mention*”), a mansão do dito, esta dimensão da linguagem, de onde advém o “*sujeito do inconsciente*”, sempre dissimulado sob a máscara do sintoma, devido ao recalque. Eis onde situo, com efeito, a dimensão da teatralização do desejo na “cena da linguagem”, pois, não é mesmo no palco da linguagem onde se articula o encontro que enlaça o que há de mais subjetivo com o social?

Há um espectro bastante amplo de conotações em torno do termo “hospitalidade”. Basta que se observe com atenção as modalidades culturais dessa prática ao longo da história humana, em diferentes tempos e espaços. Na perspectiva da experiência que aqui nos ocupa, decididamente diferimos da conotação mitificada pela tradição, em que a hospitalidade costuma ser entendida como uma prática de caridade, ou de alguma virtude relacionada à boa vontade natural dos homens. A rigor, a própria noção carrega em si uma ambiguidade que, inclusive, levou Jacques Derrida a sugerir o termo “hostipitalidade”. A chegada do “outro”, portador de uma alteridade irreduzível, desperta sempre algo de “hostil” no ato de acolhimento endereçado a quem chega, cujos modos de pensar, sentir e agir nem sempre soarão em conformidade e correspondência com os valores e sentidos daquele que oferece acolhida. Jacques Derrida referiu como:

Hoje em dia, uma reflexão sobre a hospitalidade pressupõe, entre outras coisas, a possibilidade de uma delimitação rigorosa das soleiras ou fronteiras: entre o familiar e o não-familiar, entre o estrangeiro e o não-estrangeiro, entre o cidadão e o não-cidadão. Mas primeiramente entre o privado e o público, o direito privado e o direito público, etc. (DERRIDA, 2003, p. 43)

E, diante das soleiras que normalmente delimitam territórios, o propósito da Ópera Crua consistiu em efetuar um gesto de hospi-

talidade poética, convidando alguns vendedores ambulantes que circulam pelas ruas da cidade do Recife a participarem de uma encenação - não exatamente na rua, como costumam fazer na realidade diária de suas sobrevivências -, mas, desta vez, transportando seus gestos e a sonoridade de suas vozes para dentro do edifício formal do teatro, onde contracenariam, no palco, com músicos da orquestra sinfônica, tendo em vista dar lugar a uma interação cênico-sonora dos pregões musicais com os sons dos instrumentos da música erudita e a musicalidade do canto lírico. A esta interação cênico-sonora nomeamos, também, como sendo uma espécie de “sinfonia intertransfônica”.

Como referiu José Ramos Tinhorão, no seu livro “Os sons que vêm da rua”, “os gritos musicais dos vendedores de rua” estão “no fundo da memória”:

De todas as manifestações musicais do povo das cidades o pregão continua até hoje como das menos estudadas e documentadas, quer na parte da música, quer na das letras. Criação sonora de profissionais livres - vendedores e compradores dos mais variados objetos, doceiros, baleiros, sorveteiros, ou pequenos artesãos, como amoladores, consertadores de guarda-chuvas e panelas etc. - o pregão pode ser apontado como uma das formas mais antigas de publicidade do tipo *jingle*, considerada a origem mesma dessa palavra inglesa, que inclui, entre seus significados, o da repetição de som igual ou semelhante, especialmente para chamar atenção [...] As poucas notícias sobre a existência de pregões nos principais centros urbanos brasileiros encontram-se não em livros de folclore ou de música, mas na prosa sempre descomprometida de cronistas que, ao passarem em revista antigas impressões de suas cidades, encontram ecoando, no fundo da memória, os gritos musicais dos vendedores de rua ouvidos na infância. (TINHORÃO, 2013, p. 59-60)

Embora tendo sido um fenômeno bastante rotineiro nas ruas de algumas cidades brasileiras, essa criação sonora dos vendedores ambulantes, tal como outras manifestações genuínas do povo, parece ter sobrevivido ao longo dos tempos pela transmissão da memória oral. Diretamente ligada às atividades do trabalho informal, importa ressaltar que “os gritos musicais” desses personagens, ecoando desde o “fundo da memória”, também estão relacionados ao período histórico nacional da escravidão. Como se sabe, após o período oficial da escravidão, a população negra não foi incorporada à sociedade brasileira, e ficou ociosa, tendo que se virar para ganhar o próprio sustento por meio de atividades informais, improvisadas. No Nordeste brasileiro, por exemplo, “onde a cana-de-açúcar constituía praticamente a economia exclusiva da região, desde o início da colonização, a voz dos vendedores de roletes marcou profundamente a alma sonora das cidades.” (TINHORÃO, 2013, p. 69).

Porém, essas vozes, que se inscreveram de algum modo na memória social, marcando “profundamente a alma sonora das cidades”, vão perdendo o relevo da audiência de outrora, à medida que o espaço urbano vai sofrendo as alterações do progresso, tornando-se “abafados” em meio à presença do barulho maquínico dos signos da modernidade. Aliás, vale citar a queixa de Gilberto Freyre a esse respeito, no seu Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife:

O Recife tornou-se célebre no Brasil inteiro pelos seus pregões [...] E dos pregões já não se ouve o do preto velho vendedor de ostras que do século XIX chegou ao começo do século XX [...] Outros pregões recifenses desapareceram porque a venda dos doces ou dos artigos que eles anunciavam tornou-se melancolicamente silenciosa na capital de Pernambuco. Abafados pela buzinas dos automóveis e dos

alto-falantes: duas pragas terríveis. Dois inimigos de morte dos pregões vindos dos velhos dias coloniais. (FREYRE, 2007, p. 60-63)

São, pois, os sons “abafados” dessas vozes subjugadas, e que guardam profundas ligações com o nosso passado “dos velhos dias coloniais”, memória, esta, duvidosamente resolvida, ainda hoje, que a Ópera Crua se pôs a escutar. Nisto consiste, justamente, a hospitalidade poética de uma escuta para, talvez, suscitar, no reencontro com essas vozes, aquilo que da nossa própria história sociocultural estaria inconscientemente mal recalçado.

Contudo, propor uma interação cênico-sonora entre pregoeiros ambulantes e músicos sinfônicos, ao mesmo tempo, associando tal situação à ideia de uma “ópera”, implica mexer e alterar certos códigos de um sistema de linguagem convencional e institucionalmente já há muito definido. Eis um dos pontos cardeais dessa encruzilhada ético-estética. Ao falar sobre o que recobre o termo “instituição”, Jean-Pierre Lebrun, com base no duplo significado que aponta tanto a ação de instituir como da coisa instituída, observa que:

A partir desse duplo significado, aliás, outros sentidos também são conhecidos: assim, no plural, as instituições designam o conjunto das formas e estruturas fundamentais de organização social, como são estabelecidas pela lei ou pelos costumes. Ou, no singular, instituição remete ao conjunto das estruturas organizadas tendendo a se perpetuar em cada setor da atividade social: assim é a instituição jurídica, política, artística... Finalmente, instituição também significa a ação de instruir e de formar pela educação ou, mais concretamente, o estabelecimento de educação e de instrução, como uma escola ou academia, por exemplo. Neste último caso, a instituição designa o local que acolhe o que ali está instituído. (LEBRUN, 2009, p. 13)

E quanto ao que ainda não está instituído? Como acolher aquilo que ainda não tem lugar no catálogo das classificações, e nem cidadania? Como dito acima, a esfera artística, por se tratar de uma atividade social, não deixa de funcionar como uma instituição historicamente determinada, com suas leis e regras, nor-teando o território específico de cada linguagem. O que significa dizer que, para quem se arvorar através de uma proposição, mesmo no campo da criação artística, será inevitável a prova, diante da linguagem, para que algo se inscreva e, quiçá, se institua com a devida legitimidade simbólica. Quando falamos de economia ético-estética nas artes, estamos nos referindo ao cuidado com o usufruto da linguagem e com o gozo que desta relação decorre, pois, como diria Lacan, em seu último seminário, Mais, ainda:

O usufruto quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito - repartir, distribuir, retribuir, diz respeito ao gozo. O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada. Aí eu aponto a reserva que implica o campo do direito-ao-gozo. O direito não é um dever. Nada força ninguém a gozar, senão o superego. O superego é o imperativo do gozo - *Goza!* (LACAN, 2008, p. 11)

Na experiência poética entre as diferenças, é preciso reconhecer a importância do *ethos* específico de cada registro de linguagem, o território de cada discurso, em que o ato de hospitalidade representa uma prática política de mediação poética e democratização das fronteiras, fazendo com que as diversas vozes participem na situação de enunciação criadora, resistindo à tentação de se colocar no lugar do mestre soberano, em

atenção à chegada de algo, espécie de acontecimento ainda desconhecido e reservado a um certo futuro fora da previsão dos cálculos. Acolher o imprevisível relativo àquilo que soará como resultado dessa ação coletiva que se engendra a partir do que se processa na interação da dimensão do “comum”. Daí, Benjamin Boudou referir que “uma política da hospitalidade procuraria, assim, considerar antes as fronteiras da dominação, do que as fronteiras do pertencimento”¹ (BOUDOU, 2017, p. 216, tradução nossa). Cada ação através da linguagem coloca-nos diante da tentação de se pensar como se fossemos o próprio Outro; este lugar simbólico do poder, de onde parte a enunciação discursiva pela qual cada sujeito se conduz e, por vezes, imaginando-se o detentor da última palavra sobre o que quer que esteja em questão. Ademais, existe aí, neste risco, um dado óbvio, que normalmente se esquece, mas que à psicanálise soa como algo preciosamente fundamental: ninguém é particularmente proprietário da linguagem, nem muito menos da língua. Estas se constituem como bens que pertencem à dimensão do “comum”, anterior à chegada de qualquer indivíduo em particular. Daí Lebrun afirmar que “a própria língua constitui uma instituição, na realidade a instituição por excelência” (LEBRUN, 2009, p. 22). É, pois, fundamentando-nos nas balizas dessas coordenadas que chegamos à nossa proposição relativa à possibilidade de uma “hospitalidade poética entre artes”. Agora, passemos à análise das imagens do filme *Ópera Crua*, esta obra intersemiótica, composta a partir da transação entre elementos da linguagem musical, do teatro e do cinema.

1 “Une politique de l’hospitalité chercherait donc à considérer les frontières de la domination plutôt que les frontières de l’appartenance” (BOUDOU, 2017, p. 216).

3. Da Encenação Musical Teatralizada as Imagens do Filme “Ópera Crua”

A complexidade da obra, como já referimos em vários momentos, imprime um caráter estruturalmente heterogêneo. A situação cênico-sonora convocou participantes que atuaram pela primeira vez, personagens de um acontecimento único, sem que houvesse qualquer ensaio, contrariamente ao que se faz em um espetáculo convencional. Personagens de uma circunstância ético-estética teatralizada, logicamente baseada em um argumento roteirizado de acordo com a sequência narrativa dos atos, tendo em vista a realização de uma captura audiovisual *in loco*, da qual iria depender a montagem posterior do filme *Ópera Crua*, curta-metragem com duração de 12’40”. Este, inicialmente, foi exibido ao modo de uma performance fílmica, no que viemos a denominar “Ópera-Instalação”, montada especialmente para uma mostra em exposição no 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Depois, o filme *Ópera Crua* veio a participar em festivais de cinema de curta-metragem.

Na composição da narrativa fílmica, as imagens, em sua maioria, são tomadas internas que percorrem vários ângulos do espaço interior concernente às áreas do palco e da plateia. Excetuam-se a tomada externa que abre o filme, em plano fechado sobre detalhe da placa em que está escrita a palavra “Bilheteria” (Figura 1), situada logo na entrada, na parte de fora do teatro, e a imagem seguinte, em plano americano, do espectador chegando à bilheteria com um saco plástico de supermercado, de onde tira uma maçã e a coloca na bilheteria como moeda de pagamento para franquear sua entrada (Figura 2). Esta mesma maçã é conduzida da bilheteria para o interior do teatro, onde vai figurar no centro o palco (Figura 3).

Figura 1- Detalhe da placa em plano fechado



Figura 2 - Espectador em plano americano



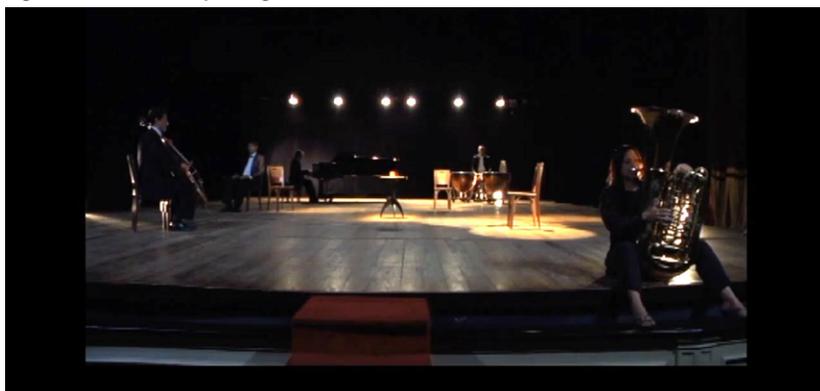
Figura 3 - A condução da maçã ao palco em plano americano



O tecido narrativo da ação cênica comporta três atos: 1º Ato - A chegada dos pregoeiros ambulantes, 2º Ato - Entrada da cantora lírica, 3º Ato - A criança, a maçã e o riso. Começamos, então, pelo 1º Ato - A chegada dos pregoeiros ambulantes. Vale ressaltar que a composição instrumental que antecede a chegada dos vendedores ambulantes foi concebida momentos antes da encenação e imediatamente gravada no “aqui e agora” da sua criação. É esta peça musical que solenemente “faz sala”, preparando a recepção à chegada dos pregoeiros (Figura 4). Estes vão entrando pelo fundo do palco, gradativamente. Por ordem de chegada: Manoel Francisco da Cruz (vendedor de doce Japonês), Luís da Silva e Mércia do Nascimento (vendedores de macaxeira) e, por último, Luís Pedro (amolador de tesouras).

O universo sonoro dos pregões, em diálogo com as variações melódico-experimentais dos músicos da orquestra sinfônica, aliado à sonoridade das palavras cantadas na canção interpretada pela cantora lírica, é o que constitui a estrutura dramática da encenação musical no palco, e que servirá, também, de roteiro à montagem sequencial das imagens na composição do filme.

Figura 4 - Tomada em plano geral



A concepção da música na cena, neste caso, precisou estar intimamente afinada com o que Livio Tragtenberg denomina “*tom da encenação*”, quando:

A composição sonora deve ser concebida e tratada como um todo, reforçando a unidade da encenação (mesmo que essa unidade se expresse como fragmentariedade e montagem). A elaboração da composição depende inicialmente do que se pode chamar de *tom da encenação*. (TRAGTENBERG, 2008, p. 45)

No caso, a peculiaridade do “*tom da encenação*” consiste em colocar no palco os próprios músicos sinfônicos e seus instrumentos como personagens e elementos cênicos, contracenando com a presença real dos ambulantes, de modo que todos eles, de certa forma, atuam

representando a si mesmos, só que em um contexto de realidade inusitadamente deslocado para ambos: territorialidade híbrida, encruilhada ético-estética de hospitalidade poética (Figura 5).

Figura 5 - Tomada em plano médio com profundidade.



Note-se que o espaço físico do teatro, locação da captura dos sons e das imagens, neste caso, funciona não apenas como cenário, mas, sobretudo simbolicamente, como um lugar de acolhimento para essas vozes e sujeitos que, por vezes, comumente transitam sob a indiferença da cidade, como se fossem invisíveis no dia a dia. O cenário minimalista do palco evidencia a importância dos vazios na espacialidade da cena, ocupada basicamente com as poucas cadeiras onde se sentam músicos e pregoeiros. Cadeiras que se encontram mais ou menos dispostas a certa distância e em torno de uma pequena mesa na qual repousa a solitária maçã. A partir daí, a maçã figura como objeto central numa espécie de banquete musical, metáfora alegórica de um drama que problematiza um entrelaçamento simbólico de temas como necessidade, desejo, gozo e trabalho, entre outros.

É notável, a partir de certas tomadas em *close*, a mostraçãõ da intensidade dramática no rosto dos ambulantes emitindo seus pregões (Figura 6).

Figura 6 - O rosto em close do pregoeiro ambulante



O 2º Ato - Entrada da cantora lírica inicia-se com a imagem da cena da chegada da cantora, através de uma tomada de um ponto de vista de dentro do próprio palco, em que se mostra a maçã em primeiro plano e, em segundo plano em profundidade, a imagem da cantora lírica vindo do fundo da plateia (Figura 7). Elegantemente, ela caminha com seu vestido azul, atravessando o corredor central até a subida no palco (Figura 8), no qual começa a caminhar e interpretar a canção ao modo de um canto lírico, movimentando-se entre os ambulantes e músicos, que permanecem sentados em seus respectivos lugares (Figura 9).

Figura 7 - Maçã em primeiro plano e cantora



Figura 8 - Tomada superior em segundo plano em profundidade



Figura 9 - Plano médio fechado com cantora lírica, músico e pregoeira ambulante.



Praticamente todas as imagens do filme durante a interpretação da cantora lírica procuram de algum modo corresponder ao que se enuncia através do texto da letra da canção. São, portanto, várias tomadas que se alternam, de diferentes ângulos do espaço cênico, simbolizando o que diz nos versos: “De algum ponto de vista, a rua ri da fome, a rua ri da sede, a rua ri do homem etc.” Na primeira parte do canto, os ambulantes estão sentados em posição de atenção, na escuta do que a cantora emite através do canto até o final da primeira versão. Mas, quando a cantora repete a canção do início novamente, os ambulantes levantam-se

e voltam a emitir os seus pregões, compondo um diálogo sonoro com as vozes, até o momento em que todos vocalizam em polifonia (Figura 10).

Figura 10 - Tomada em plano geral pegando todos os ambulantes e a cantora lírica.



O 3º ato - *A criança, a maçã e o riso* é, sem dúvida, onde se situa a sequência imagética mais enigmática do filme. Aqui, toda a ação dramática se resume à aparição de uma criança que entra correndo através do corredor central, vindo do fundo da plateia, até subir no palco, indo ao encontro da maçã. Morde-a e solta uma risada, cujo som não aparece no filme. O filme termina exibindo a imagem da criança numa tomada de primeiríssimo plano, no qual ela ri mergulhada no seu gozo jubiloso com a maçã nas mãos (Figura 11). Esta imagem é o arremate de uma sequência que a antecede, concentrando toda uma carga simbólica, em que a imagem da ação da criança, o *infans* (aquele que não fala), se sustenta no vazio silencioso de um espaço no qual acaba de acontecer a encenação. A imagem da criança é o significante simbólico que nos remete ao retorno da memória inconsciente da queda do paraíso perdido e, ao mesmo tempo, à revelação freudiana da sexualidade infantil mascarada sob o mito da inocência. Trata-se do retorno desse inconsciente paradoxal em forma de *Unheimlich*, este “estranho-familiar”, que habita aquilo que Freud deno-

minou *eine Andere Schuaplatz*, a “Outra Cena”, que é a cena do inconsciente. Eis o real que, apesar do recalque, sempre retorna, fazendo como que sobreviva uma questão, talvez a mais significativa: a imagem da criança em meio ao silêncio e ao vazio do teatro não demonstra o que resta patente e, no entanto, enigmático com respeito à estrutura da representação? A imagem paradoxal de uma temporalidade cíclica que, ao mesmo tempo, conjuga o fim da encenação com a sutil sugestão de uma abertura para um novo começo?

Figura 11 - Imagem da criança e a maçã em primeiríssimo plano



A imagem da criança mordendo a maçã pode nos remeter a citação que Freud fez de Goethe, “no princípio, era o ato”, sugerindo uma imagem poética, cuja função parece ser a de suscitar a possibilidade de uma outra encenação no porvir. Só que esta, que eu prefiro chamar de “a terceira cena”, será fruto da recepção e da subjetivação na mente do espectador, graças à alegoria da sublimação da maçã, ou melhor, da *sublimação*.

4. Considerações Finais

Ainda durante a construção do projeto da Ópera Crua, havíamos diagnosticado diversos problemas que iríamos enfrentar, não

apenas no que concerne à materialização da obra, mas, principalmente, diante de todo um contexto já intoxicado por uma ideologia estético-cultural, no qual divisávamos os embustes de uma conjuntura relativa ao mercado das artes, inteiramente alinhado aos desmandos do “gozar a qualquer preço” da economia neoliberal. Então, como trilhar um projeto que não se deixasse capturar nessa “onda” que, como referiu Dany-Robert Dufour, se mantinha às custas de uma espécie de pacto em prol da “reprodução indefinida de um ato sem obra”? (DUFOUR, 2008, p. 248)

Diante de tal realidade, como seria possível dar um passo para além do impasse acima referido? O projeto da Ópera Crua surge como uma proposição estética, visando tocar em questões concretas da vida na cidade e da geografia humana que nela habita. Por isso a noção de hospitalidade implicada numa visada poética, e, ao mesmo tempo, atenta ao jogo que põe em cena uma economia política entre linguagens e suas respectivas fronteiras psicossociais.

O desafio repousa, portanto, em fazer com que a cena hospitaleira se traduza em termos de uma abertura, como dito na epígrafe deste trabalho, que se traduz sob a forma de “um gesto em direção ao outro, tendo em vista a possibilidade heurística nos fluxos das trocas das experiências, onde inevitavelmente está em jogo a presença de vários interesses e referências entre diferentes protagonistas. Nesse acontecimento, a linguagem precisa ser ressaltada como o *ethos* e, ao mesmo tempo, liame de uma passagem significativa, de onde algo possa emergir e ultrapassar os caprichos comumente presentes nas relações de dominação pautadas nos espelhos da dualidade. Quer dizer, a hospitalidade se afigura enquanto viés simbólico de uma instância terceira, cuja função é a de não se deixar ficar refém de qualquer espelho identitário em particular das partes envolvidas numa dada situação. Com efeito, não é por outro motivo que a dimensão política da hospi-

talidade se traduz, também, como lugar de desafio à passagem relativa à superação das tentações nos fechamentos dos impasses narcísicos. Eis de onde resulta uma aposta simbólica do sujeito, empenhando-se com seu ato e sua obra na possibilidade de dizer e, quiçá, propor algo que venha a repercutir ética e esteticamente na dimensão da vida em comum, para além da esfera circunscrita no próprio “eu”.

Referências

- BOUDOU, B. *Politique de l'hospitalité*. Paris: CRNS ÉDITIONS, 2017.
- DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DUFOUR, D-R. *O Divino Mercado: a revolução cultural liberal*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- _____. *A cidade perversa: liberalismo e pornografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Pléonexie [dict.: << Vouloir Posséder toujours plus>>]*. Paris: Le Bord de L'eau éditions, 2015.
- JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- FREYRE, G. *Guia prático, histórico, e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Global, 2007.
- FREUD, S. “O futuro de uma ilusão” (1927). In *Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud [ESB]*, vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. “O mal-estar na civilização” (1929-1930). In *Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud [ESB]*, vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- LACAN, J. *Seminário, livro 20: mais, ainda, (1972 - 1973)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEBRUN, J-P. *Clínica da instituição: o que a psicanálise contribui para a vida coletiva*. Porto Alegre: CMC Editora, 2009.

_____. *Um mundo sem limite: ensaio para uma clínica psicanalítica do social*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

_____. *A perversão comum: viver juntos sem outro*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2008.

MELMAN, C.; LEBRUN, J-P. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

MONTANDON, A. *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

ÓPERA CRUA. Carlos Mascarenhas e Marcos Costa. Recife: 2012. 12min40s. <https://www.youtube.com/watch?v=hjGKVfp7jdo> Último acesso: 13 out. 2020.

RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TRAGTENBERG, L. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TINHORÃO, J. R. *Os sons que vêm da rua*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

Catálogo da Exposição:

47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco/Secretaria de Cultura de Pernambuco, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Recife: Zoludesign, 2012.





Terra dos Índios: A Voz Indígena no Documentário Etnográfico Brasileiro

Terra dos Índios: The Indigenous
Voice In The Brazilian
Ethnographic Documentary

CRISTIANO NAVARRO PERES
cristianonperes@gmail.com

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo compreender a ruptura narrativa no cinema etnográfico indigenista estabelecida a partir do filme Terra dos Índios, de Zelito Viana, quando pela primeira vez o cinema brasileiro registrou as opiniões, denúncias e reivindicações de lideranças indígenas.

Palavras-chave: indigenismo; cinema direto; etnografia; positivismo

Abstract

This work aims to understand the rupture in the narrative of the ethnographic indigenous cinema established by the film Terra dos Índios, by Zelito Viana, when Brazilian cinema first recorded the opinions, denunciations and claims from indigenous leaders.

Key words: indigenism; direct cinema; ethnography; positivism



1.

Introdução

Seja em documentários mudos ou falados, as seis primeiras décadas do cinema etnográfico indigenista brasileiro foram marcadas pelo silenciamento das etnias representadas. Sob o permanente crivo da censura estatal, as imagens dos cotidianos nas aldeias eram registrados acompanhados por uma voz ou cartelas que marcavam os aspectos destacados pelo diretor, sem contar com a opinião de seus moradores.

Assim, ao mesmo tempo em que as câmeras conduzidas pelos sertanistas durante suas expedições de desbravamento do território brasileiro revelavam aos curiosos espectadores dos centros urbanos sociedades de modos de vida exóticos em recente contato, as imagens acabavam também por negligenciar personagens, histórias e realidades que compunham o ininterrupto etnocídio imposto aos povos desde a chegada dos colonizadores europeus. Ocultavam o processo de extermínio e desterritorialização de povos inteiros. Processo de colonização, este, que afetava especialmente as terras indígenas do Sul, Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste, onde a expansão da fronteira de ocupação fundiária se encontrava bastante avançada em comparação ao Norte do país. Em paralelo, fora do Brasil, o cinema etnográfico é o ponto de partida da obra de um dos mais influentes documentaristas do século XX, o francês Jean Rouch, um dos criadores do Cinema Verdade. As marcas desta escola cinematográfica tardaram a influir o cinema indigenista no Brasil, cuja narrativa etnográfica silenciadora teve sua ruptura em 1979, no documentário *Terra dos Índios*, de Zelito Viana. Foi por influência do Cinema Verdade que pela primeira vez o cinema brasileiro registra as opiniões, denúncias e reivindicações de lideranças indígenas.

Este artigo tem como objetivo contribuir na compreensão deste momento de ruptura em *Terra dos Índios*. Para tanto, traçarei-

mos uma genealogia do documentário indigenista brasileiro até Zelito Viana, em um percurso histórico que pode ser examinado etnograficamente em duas fases: Positivista, centrada nos filmes produzidos pelo Serviço de Proteção ao Índio em registro das expedições do Marechal Candido Rondon, e Estruturalista, etnografias realiadas por antropólogos relevantes do campo das Ciências Sociais. Traçamos também uma cronologia do Cinema Verdade e a voz indígena como um de seus impactos no documentário etnográfico brasileiro.

2. Olhar positivista

Datam da segunda década do século XX os primeiros registros fílmicos indigenistas e etnográficos produzidos no Brasil. Não por acaso, estes documentários coincidem com a criação de uma nova perspectiva de relação entre os povos indígenas e o Estado brasileiro proposta pelo então Coronel Cândido Mariano da Silva Rondon na constituição do Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN, a partir de 1918 o órgão passa a ser chamado de Serviço de Proteção ao Índio, utilizando a sigla SPI).

Fundada em 20 de junho de 1910, dentro do espírito positivista, a primeira agência indigenista do Estado tinha por objetivo prestar assistência a todos os índios em território nacional buscando: a) estabelecer formas de convivência pacífica com os índios; b) garantir a sobrevivência física dos povos indígenas; c) estimular os índios a adotarem gradualmente hábitos «civilizados»; d) influir «amistosamente» na vida indígena; e) fixar o índio à terra; f) contribuir para o povoamento do interior do Brasil; g) possibilitar o acesso e a produção de bens econômicos nas terras dos índios; h) empregar a força de trabalho indígena no aumento da produtividade agrícola; i) fortalecer as iniciativas cívicas e o sentimento indígena de pertencer à nação brasileira (LIMA, 1987).

É com base nestas premissas que, em 1912, Rondon cria dentro do órgão indigenista oficial a “Secção de Cinematographia e Photographia” sob a responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis para acompanhar suas expedições às aldeias de diferentes partes do Brasil. Em 1917, Reis registra imagens do povo Bororo durante a viagem da *Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas* ao seu território. Após a montagem feita no ano seguinte no Rio de Janeiro, nasce o primeiro filme etnográfico brasileiro: *Rituais e festas Bororo (1917)*. O filme trata-se de um registro de atividades cotidianas do povo Bororo onde se vê uma pescaria que faz parte da Jure (festa da alegria), feita com o uso do timbó, a preparação do espaço da festa, os adornos utilizados, a manufatura de palha e barro para objetos e roupas da festa, danças e movimentação dos rituais fúnebres, o repasto durante as cerimônias, a dança do arco e flecha, a cerimônia do Marido, o ritual Aijê (com representação da caça à onça), o sepultamento do morto. A criação da seção especializada em documentação era considerada uma grande inovação para a época, carecendo de altos investimentos e apropriação na utilização de alta tecnologia especializada e inexistente no país.

A partir desta primeira e bem sucedida experiência, “Rituais e festas Bororo” serviu como uma espécie de modelo para produções semelhantes realizadas pelo SPI. Assim, nas décadas seguintes, a etnografia indigenista passou a ocupar um lugar significativo na produção cinematográfica brasileira, em especial no gênero documentário.

Segundo levantamento feito pela pesquisadora Ana Lobato, ao todo, foram produzidos pela Comissão Rondon dezessete filmes, realizados entre 1912 e 1938, os quais foram em sua quase totalidade dirigidos pelo Major Luiz Thomaz Reis. Cinco desses filmes foram lançados comercialmente – *Os sertões de Mato Grosso*,

Expedição Roosevelt, De Santa Cruz, Operações de Guerra e Ao redor do Brasil –, e alguns deles também exibidos em programações de caráter político-científico (LOBATO, 2015).

Os registros feitos por Rondon tinham potencial de convencimento sobre a sequência em seu projeto positivista de colonização junto aos governos que se sucederam. Mais do que o interesse em obter sucesso comercial ou alcance do grande público, as apresentações daqueles documentários sobre as épicas viagens ao coração do Brasil tinham como principal público-alvo os formadores de opinião, a elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro. Rondon alimentava o espírito nacionalista construindo etnografias de um ponto de vista estratégico ao projeto de colonização do território nacional (TACCA, 2001).

Ao analisar a produção da Secção de Cinematographia e Photographia durante as Comissões de Rondon, o antropólogo Antonio Carlos Souza Lima identifica a construção genérica de uma imagem-conceito do índio. A documentação produzida por Rondon apresenta duas visões e narrativas contraditórias. Apesar de procurar registrar etnograficamente os costumes e a cultura material dos povos indígenas, o material documental procura também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, povos autodenominados “civilizados» (Ibidem).

3. Contribuições da Antropologia

Com o órgão indigenista oficial controlando militarmente a entrada e saída em territórios indígenas, a partir da década de 1930, importantes documentários foram realizados por autores relevantes do campo das Ciências Sociais. Financiados pelo Departamento de Cultura de São Paulo e com autorização do SPI, Claude Lévi-Strauss e Dina Lévi-Strauss registraram quatro

filmes na década de 1930, destacando-se *Cerimônias Funerais entre os Bororo e Aldeia Naïke*.

Em 1933, sob a égide nacionalista do Estado Novo do então presidente Getúlio Vargas, foi criado o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil com o intuito de auxiliar na implementação do projeto de construção de unidade nacional no campo da ciência e da cultura. Sob este argumento, o governo Vargas estabeleceu uma série de regras para controlar estrangeiros e brasileiros que participavam de expedições científicas e artísticas (GRUPIONI, 1998). Apesar da reconhecida relevância de sua produção fílmica, Dina Lévi-Strauss e Claude Lévi-Strauss relutam em ser acompanhados pela fiscalização imposta pelo Conselho durante as expedições e desistem de realizar novos filmes etnográficos.

Já em 1942, o SPI cria uma Seção de Estudos para fomentar a documentação fotográfica e cinematográfica da vida indigenista e a investigação das origens, dos ritos e tradições dos povos indígenas (MENDES, 2006). Assim, os primeiros filmes da Seção de Estudos do SPI são produzidos pelos fotógrafos e cineastas Harold Schultz – *Os Umutina (1945)* –, e Heinz Forthmann – *Os Carajás e Rio das Mortes (1947)*. A partir de 1947, o SPI aprofunda a ideia de registro etnográfico contando com a colaboração de antropólogos como Darcy Ribeiro, que filma *Um Dia na Vida de uma Tribo da Floresta Tropical (1950)* e *Fune-ral Bororo (1953)*, Roque Laraia, que dirigiu *Jornada Kamayurá (1965)* e Roberto Cardoso de Oliveira, que co-dirigiu *Kuarup (1965)* (COELHO, 2012).

Nesse contexto, os documentários passaram a ter mais duração. Eram longas-metragens e médias-metragens mais aprofundados nas pesquisas e representação dos modos de vida, que valiam-se do método etnográfico da observação participante. No entanto,

até a década de 1950 as imagens dos filmes ainda eram mudas, e a partir da década de 1960 contavam apenas com música, som ambiente e voz over, sempre sem o registro de entrevistas ou depoimentos, limitando-se a apresentar as festas, os ritos e o cotidiano nas aldeias, ignorando massacres e restrições de direitos básicos contra aqueles povos.

4. Etnografia e documentário

No livro *História do Cinema Mundial*, o pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira (2006) define os debates sobre documentário em sua multiplicidade de concepções e renomeações como um dos “campos mais babélicos do cinema”.

O conceito aplicado à palavra “documentário” nasce no campo das Ciências Humanas na segunda metade do século XIX para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época. Desta forma, este conceito carrega uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados. No cinema, a ideia de documentário passou a disputar com a ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade (TEIXEIRA, 2006).

Seja vivendo em lugares inóspitos (como as florestas, o deserto ou gelo polar) ou mesmo em contextos urbanos, a curiosidade sobre as diferenças entre as sociedades fez com que os registros etnográficos ocupassem lugar fundamental na história do cinema mundial e no desenvolvimento do campo dos documentários.

É a etnografia *Nanook, o esquimó* realizada pelo norte-americano Robert Flaherty que em 1922 vai inaugurar a nomenclatura e a linguagem do documentário como conhecemos dentro do ci-

nema. *Nanook* é uma obra resultante de anos de pesquisa junto ao povo Inuit e se baseia em um método que surgia simultaneamente no campo da Antropologia: a observação participante. Flaherty propunha uma longa temporada em campo, em contato direto e interativo com seus personagens reais dos quais surgiam os temas nativos para o filme. Com isso, busca-se trazer para as telas o efeito de um ponto de vista mais próximo possível da realidade vivida pelas famílias Inuit. O que se observou quanto ao resultado em comparação às etnografias e filmes de viagem feitos anteriormente é um salto bastante qualitativo. Narrando um tema, seus personagens e atores de uma realidade tão distante quanto a dos esquimós, Flaherty lança uma questão crucial para o documentário até hoje: a da relação com o «outro», primeiro exótico/distante, depois familiar/próximo. Lançava, também, um debate – ainda não encerrado – sobre ambiguidades, ambivalências, equívocos, mitificações e mistificações envolvidos nessa relação (TEIXEIRA, 2006).

É a partir de *Nanook* que o diretor britânico John Grierson ganha destaque ao cunhar o termo e elaborar as primeiras bases de sua concepção de “documentário social”, baseado no método de filmagem flahertiano no qual se propôs a aparar as arestas “românticas”, o lirismo que impregnava a visão do “outro”, conservando as idéias dos temas e atores nativos. Sem abrir mão de uma expectativa de público e mercado, o realismo de um cinema fora dos estúdios era composto por uma duplicidade que mesclava a grandiosidade dos acontecimentos, uma espécie de populismo de intenções, e o foco no cidadão comum, com uma proposta de “tratamento criativo da realidade” (Ibidem).

Em seus primeiros escritos sobre o “cine-olho”, o cineasta russo Dziga Vertov é o pioneiro a sistematizar as propostas do cinema não ficcional de Grierson em uma postura crítica ao cinema de ficção. Nos escritos de Vertov está contida uma proposta estilística

e de produção para o cinema documentário que irá permanecer no horizonte por cerca de três décadas (RAMOS, 2004).

5. Cinema direto, cinema verdade

No final da década de 1940, as marcas deixadas com o fim da Segunda-Guerra Mundial se refletem na cultura e nas artes como um todo. No âmbito do documentário, as mudanças são observadas na estética, na linguagem e no emprego de novas tecnologias.

Desde o início, momentos importantes nos debates sobre documentário influenciaram a história do cinema como um todo. Nos anos de 1950, o Cinema Verdade surge como estilo e constituiu-se no primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griesroniano. A crítica ética à encenação e a progressiva adoção da reflexividade (no caminho que vai “direto” à “verdade”) são dois momentos-chave para definição do cinema de ficção, dentro do universo ideológico do Cinema Verdade e Cinema Direto (RAMOS, 2004).

Inovações tecnológicas que proporcionaram câmeras leves ágeis e a gravação de som diretamente sincronizado com a imagem revolucionaram a forma do registro documentário. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão ditam as características de um novo olhar e ritmo. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade e o Cinema Direto inauguram a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. Mais do que um estilo, portanto, o Cinema Verdade e o Cinema Direto estreiam uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade. (RAMOS, 2004)

Nos extremos em que podemos localizar a escolas do cinema direto americano, mais ligado aos métodos de reportagem, e do cinema-

-verdade francês, resultado de uma aplicação de práticas etnográficas, os antagonismos de métodos imediatamente vêm à tona. Se o primeiro reivindicava a metáfora da “mosca na parede” uma vez em campo (observação, contemplação, não-implicação ou interferência no que se passava diante da câmera), para o outro, a metáfora era a da “mosca no leite” ou “na sopa” (participação, interação, eliminação da distância entre os dois lados da câmera) (TEIXEIRA, 2006). É como se, para um, a pintura ainda se constituísse como “janela aberta para o mundo”, ao passo que, para o outro, o quadro já tivesse saído da parede para o ambiente (TEIXEIRA, 2006).

Considerado criador do Cinema Verdade, logo em seus primeiros filmes, especialmente em *Os mestres loucos (1955)* e *Eu, um negro (1958)*, o cineasta e etnólogo Jean Rouch desenvolveu filmes etnográficos que rompem com os padrões estéticos do documentário tradicional de mero registro da realidade no espaço-tempo e aponta novos caminhos de estranhamento e interferência no real. O reconhecimento em definitivo de Rouch vem com o filme assinado em parceria com o antropólogo, sociólogo e filósofo Edgar Morin, *Crônica de um verão (1961)*. Com montagem e diálogos em uma dinâmica nunca vista, *Crônica de um verão* subverte a temporalidade e a produção do documentário ao interagir com seus personagens sobre os rumos da narrativa da qual fazem parte.

6. O documentário brasileiro e a câmera na mão

A estética e as tecnologias aplicadas no Cinema Verdade e Cinema Direto impactaram cinematografias mundo afora, inclusive a escola do Cinema Novo no Brasil. A partir da década de 1960, o documentário brasileiro deve ser pensado em sua correlação com o Cinema Novo, quando um estilo marcado pela abertura para o ritmo e pulsação do mundo, e, de preferência, para o mundo dos excluídos, passa a dar o tom da produção (RAMOS, 2004).

Esta nova fase, proposta pelo movimento cinematográfico que surgia, aliou a crítica social a uma definição de Brasil. Entre os realizadores do Cinema Novo, a partir dos anos de 1960, Jean Rouch é celebrado como pai-fundador de um Cinema Verdade, sem tripé, sem qualquer artifício, sem maquiagem e sem ambientes que não sejam reais (MONTE-MOR, 2012).

Para Comolli (2008, p. 170) os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”, eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda. É nesse sentido que o autor fala no documentário enquanto um cinema engajado no mundo, que nunca será domado, pois se constrói no constante atrito das relações do cineasta com o real (COMOLLI, 2008).

Por sua vez, é no curta-metragem *Aruanda* (1959) dirigido pelo paraibano Linduarte Noronha que a história do cinema brasileiro encontra a gênese do documentário moderno, sendo para muitos autores um marco do Cinema Novo, ao lado de *Arraial do Cabo* (1959), do carioca Paulo César Saraceni. Inaugurando uma nova fase estética do filme documental, esses filmes revelaram uma forma autenticamente brasileira de representar o país (NASCIMENTO, 2018).

O documentário no cinema novo nasce, então, em duas obras de caráter etnográfico utilizando-se da linguagem e da técnica do cinema direto como podemos constatar nas sinopses extraídas da Cinemateca Nacional:

Arraial do Cabo - Com fotografia deslumbrante de Mário Carneiro, que codirige o filme, e texto do jornalista Claudio Mello Souza, o documentário mostra as transformações sociais e as interferências nas formas primitivas de vida

de pescadores do vilarejo do Arraial do Cabo, no litoral do Estado do Rio de Janeiro. A Fábrica Nacional de Álcalis, que se instalou no local, causa a morte dos peixes, o que faz com que muitos integrantes da comunidade partam em busca de trabalho. Os modos tradicionais de produção se chocam com os problemas da industrialização. Gravuras de Oswaldo Goeldi abrem o filme

Aruanda - A história de um quilombo formado em meados do século XIX, por escravos libertos no sertão da Paraíba. O filme, da mesma época da inauguração de Brasília, mostra uma pequena população, isolada das instituições do país, presa a um ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio do algodão à cerâmica primitiva. O curta é considerado um dos precursores do Cinema Novo.

7. A censura à etnografia indigenista

Mesmo com acesso às novas tecnologias, sob o controle de um estado colonialista e autoritário, o cinema indigenista demorou para encontrar e incorporar a estética do cinema direto/verdade. Apesar da ausência nas telas, constantes foram os escândalos sobre casos de etnocídio contra os povos indígenas envolvendo agentes dos órgãos indigenistas do Estado Brasileiro. Como define Pierre Clastres (2004, p. 59) em *Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política*, “o etnocídio, portanto, é a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito”.

Um exemplo desse poder de controle sobre a produção audiovisual em terras indígenas é o documentário *Índios, memória de uma CPI (1968-1998)*, do cineasta Hermano Penna, baseado

no material cinematográfico colhido durante a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) realizada em 1968 e que investigou as denúncias de genocídio feitas pelo médico sanitarista e indigenista Noel Nutels. A CPI do Índio, como ficou conhecida, foi a primeira Comissão de Inquérito que saiu do prédio do Congresso Nacional para fazer suas investigações in loco. Inicialmente foram pensadas cinco viagens para regiões onde mais se agudizavam os conflitos entre indígenas e as frentes pioneiras.

Convidado para registrar as cinco viagens da expedição, Penna filmou apenas as duas viagens realizadas para visitar os estados do Pará, Goiás e Maranhão. Antes que as três viagens restantes fossem efetivadas, a CPI foi interrompida no dia 13 de dezembro de 1968 pelo AI-5 e seus trabalhos não foram concluídos. Vários dos seus parlamentares foram cassados, inclusive o seu relator na Câmara, o deputado Marcos Kertzman, e a censura tomou os negativos e o som que foram até ali registrados.

Estava adiada a primeira tentativa do cinema brasileiro em colocar a questão do índio como problema social e político, antes toda a cinematografia indígena nacional era etnográfica (PENNA, 2013). As imagens e sons das denúncias cassadas pela ditadura foram recuperadas por Penna 15 anos mais tarde e vieram a público somente 30 anos depois, no ano de 1998, com a montagem e finalização de *Índios, memória de uma CPI (1968-1998)*, produção apoiada da TV Câmara.

Mais tarde, utilizando estratégias para driblar a censura, os curtas-metragens *Noel Nutels* (1975), de Marco Altberg, e *Índios do Sul do Brasil* (1979), de Guaraci Rodrigues, voltam a se aproximar de maneira indireta das questões sociais envolvendo a temática indígena. A despeito de homenagear o sanitarista indigenista, *Noel Nutels* utiliza imagens feitas por Nutels durante as expedições em que acompanhou os sertanistas Orlando Villas

Boas e Claudio Villas Boas para registrar a falta de atendimento médico adequado aos povos indígenas. Por sua vez, *Índios do Sul do Brasil* (1979) registra o modo de vida das populações indígenas do sul do Brasil e utiliza a derrubada dos pinheiros nas matas de araucária para denunciar a invasão das terras indígenas e a espoliação dos seus recursos naturais. Muitas das atrocidades cometidas no período ditatorial vieram à tona de maneira mais detalhada em dezembro de 2014 com a publicação do relatório final da Comissão Nacional da Verdade em que o Estado brasileiro foi responsabilizado pela morte de 8350 indígenas.

8. O novo, a verdade e o direto

Para além da técnica com uso de novos equipamentos de filmagem, é sob o olhar de um dos principais realizadores do Cinema Novo que o cinema direto e o cinema indigenista se encontram no Brasil. A partir de levantamento feito no catálogo de filmes oficialmente registrados na Cinemateca Brasileira, é possível afirmar que o filme *Terra dos Índios* (1979) de Zelito Viana é um dos pioneiros (ou o primeiro) documentário indigenista brasileiro a tratar lideranças indígenas como atores sociais que protagonizam cenas verbalizando as demandas políticas de seus povos. Para o crítico de cinema José Carlos Avellar¹, nesse filme a câmera coloca-se diante do entrevistado e espera; o corpo do filme é o som.

O que é possível apreender de mais importante e inédito em *Terra dos Índios* está nos depoimentos que buscam representar uma realidade onde a centralidade da sobrevivência física e cultural dos povos indígenas está diretamente ligada ao

¹ VIANA, Zelito. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7596/zelito-viana>>. Acesso em: 02 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

direito inalienável à sua terra. Conduzido pela voz em off da atriz Fernanda Montenegro, a narração de *Terra dos Índios* costura histórias de conflitos fundiários em diferentes regiões do Brasil usando de um discurso didático e alinhado aos interesses do movimento indígena. Apoiado em um método dialético, Viana expõe temas como aculturação, perseguição política e disputas por terra sempre apresentando pontos de vista diferentes.

Marcados pelo fim do AI-5 e em meio a um momento de forte mobilização do movimento indígena e dos apoiadores dos seus direitos, em *Terra dos Índios*, as lentes e os microfones se abrem para as perspectivas e reivindicações dos povos tradicionais no Brasil. Mais próxima do gênero jornalístico, pela primeira vez a câmera indigenista busca retratar realidades que fugiam aos registros teoricamente isentos, não participantes, e que ajudavam a construir o imaginário idealizado da cultura tradicional indígena. A “mosca na sopa”, introduzida corajosamente por Zelito Viana seria, então, precursora de uma narrativa cinematográfica voltada a um novo retrato sobre a questão indígena brasileira, não mais concentrada no registro dos modos de vida tradicionais, mas sim nos conflitos e dilemas vividos por esses povos.

Referências

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004

COELHO, Rafael Franco. **Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico**, Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012, pp.755-766 ISSN 1989-600X.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte. Editora UFM, 2008.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Coleções e Expedições Vigeadas: Os Etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil**. São Paulo: Hucitec/Anpocs, 1998.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. Sobre indigenismo, autoritarismo e nacionalidade: considerações sobre a constituição do discurso e da prática da “proteção fraternal” no Brasil. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1987, pp. 149-204.

LOBATO, Ana. **Da exibição dos filmes da Comissão Rondon**. Doc On-line, n. 18, set. 2015, www.doc.ubi.pt, pp.300-322.

MENDES, Marcos de Souza. **Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: Cinema documentário no serviço de proteção aos Índios, SPI, 1949 – 1959**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MONTE-MÓR, Patrícia. Documentário no Brasil: Tradição e Transformação. Francisco Elinaldo Teixeira (Org). **Tendências do Documentário Etnográfico**. Rio de Janeiro. Editora:Summus, 2012. pp. 97-116.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. **Aruanda e o Cinema Novo: a construção do Nordeste e o filme documental no Brasil**. XII Encontro Nacional de História da ANPUH-PE. Recife, 2018

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2007.

PENNA, Hermano. **Índios, Memória de uma CPI , de Hermano Penna (de 1968 até 1998)**. Site Racismo Ambiental: racismoambiental.net.br/2013/06/09/indios-memoria-de-uma-cpi-de-hermano-penna-de-1968-ate-1998/. Acesso em 16 ago. 2020.

TACCA, Fernando. **A Imagética da Comissão Rondon: Etnografias Estratégicas**. São Paulo: Editora Papirus, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCA-RELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, pp. 143-155.





Borrando a Papá: Diálogos Sobre a Paternidade na Alienação Parental

Erasing daddy: dialogue about
paternity in parental alienation

DÉBORA WAGNER PINTO
debora.psycho@gmail.com

LUIZ GUSTAVO PEREIRA DE SOUZA CORREIA
luizgustavopsc@gmail.com

Resumo

O presente trabalho tem como objeto de estudo a paternidade na Alienação Parental, por meio do documentário *Borrando a Papá* (2014), produção argentina, dirigido por Ginger Gentile e Sandra Fernández Ferreira. A pesquisa mostra em termos como se caracteriza a paternidade nesse contexto e sua representação no documentário supracitado. Refletimos sobre a paternidade em diálogo com três áreas do conhecimento (Cinema, Psicologia e Direito), buscando compreender os recursos cinematográficos, os comportamentos do genitor alienador e do alienado na Alienação Parental e as leis referentes ao tema analisado.

Palavras-chave: documentário; *Borrando a Papá*; alienação parental

Abstract

The present work has as object of study the paternity in the Parental Alienation, through the documentary *Erasing Daddy* (2014), Argentine production, directed by Ginger Gentile and Sandra Fernández Ferreira. The research shows in terms how paternity is characterized in this context and its representation in the aforementioned documentary. We reflect on paternity in dialogue with three areas: Cinema, Psychology and Law seeking to understand respectively: the cinematic resources, the behavior of the alienating parent and the alienated in Parental Alienation and the laws related to the analyzed subject.

Keywords: documentary; *Erasing Daddy*; parental alienation



1. Introdução

Este artigo, sendo um recorte do mestrado realizado no PPGCINE/UFS, tem como objeto de estudo a paternidade na Alienação Parental, por meio do documentário *Borrando a Papá* (2014), produção argentina, das diretoras Ginger Gentile e Sandra Fernández Ferreira. Para tanto, os objetivos específicos foram: apresentar como a paternidade na Alienação Parental é abordada no Documentário, na Psicologia, e no Direito; refletir sobre a paternidade, buscando compreender os comportamentos referentes ao alienador e alienado; e analisar de que modo a paternidade foi construída no discurso cinematográfico do documentário selecionado. Destaco que, como aqui se trata de um capítulo, conseqüentemente, uma breve discussão a respeito do tema, exploraremos apenas os dois primeiros casos abordados no documentário *Borrando a Papá*, que é composto por sete casos emblemáticos, por conseguinte, exigindo mais espaço para podermos penetrar em suas entrelinhas e analisarmos detalhadamente como a Alienação Parental se configura e se apresenta nessa película.

Esta pesquisa se fez possível porque os documentários, enquanto produtos audiovisuais, revelam representações presentes no campo da visão e da audição de um fragmento do mundo: representam o outro, uma parte de um mundo, com seus pontos de vista, seja de indivíduos ou de grupos. Ademais, ao fazer o filme, ao invés dos diretores selecionarem atores, estes são substituídos por atores sociais/pessoas comuns. No tocante às representações, as pessoas envolvidas/os atores sociais articulam maneiras de formular suas estratégias de persuasão, “visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário” (NICHOLS, 2010, p. 30). Assim, estas produções conseguem nos levar para debates sobre diversos temas, dentre eles aqueles relacionados

às relações familiares, como a questão da paternidade e da Alienação Parental, como veremos a seguir.

De acordo com Hennigen e Guareschi (2002), a paternidade é construída continuamente em um processo de tensão entre o indivíduo, os desejos, os significados, as vivências, e a cultura na qual está inserida. Todas as vivências cotidianas interferem de forma direta na produção de subjetividades e na relação entre filho e genitor, por conseguinte, a paternidade não é um conceito estático e é influenciada pelas relações sociais, sendo, portanto, de extrema importância estudar e refletir sobre esse tema, sobretudo a respeito da Alienação Parental.

É importante salientar que a Alienação Parental é uma nomenclatura utilizada na área jurídica e na Psicologia, expressando um tipo de comportamento no qual um dos genitores tenta colocar o filho contra o outro genitor (sendo considerado o genitor alienador), geralmente após a separação, quando a criança passa a morar apenas com o genitor guardião. Porém, cabe ressaltar que a prática da Alienação pode acontecer antes mesmo de o casal estar separado. Os casos classificados com comportamentos alienadores são diversos, tais como: falas que menosprezem e humilhem o genitor alienado (aqui se refere ao sujeito que exerce a função paterna, quanto materna), além da inserção de falsas memórias, como também falsas acusações de abuso sexual. A existência de tratamentos como esses, realizados de pai/mãe para filho, distanciam cada vez mais o filho do genitor alienado, enfraquecendo o vínculo entre eles e, conseqüentemente, fortalecem as distorções enunciadas pelo genitor alienador (CABRAL, 2014).

Conforme Duarte (2010), como consequência dos atos de Alienação Parental provocados pelo genitor guardião, estão situações nas quais o genitor alienado se sente impotente e humilhado, acreditando não possuir capacidade para educar os filhos e, por-

tanto, muitas vezes acaba se afastando deles, como uma forma de evitar a angústia sentida com esse contato. Um dos pontos citados por Melo (2013) como favoráveis para que o alienador consiga incutir falsas memórias na criança e/ou adolescente contra o genitor alienado é o tempo de afastamento do genitor que não está com a guarda.

Além disso, por seu caráter altamente subjetivo, a Alienação Parental tornou-se reconhecida, no âmbito judiciário, tardiamente, possuindo uma lei específica somente em 2010. A prática da Alienação Parental, conforme descrita na Lei de Alienação Parental nº 12.318, de 26 de agosto de 2010, fere a dignidade da pessoa humana, violando os direitos da personalidade dos filhos e do genitor que está sendo alienado, principalmente ao serem privados do direito à convivência familiar. A referida lei foi inserida no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) em 2010, estabelecendo formas de caracterizar a prática da alienação e as suas devidas sanções (CORREIA, 2012).

Diversos comportamentos que caracterizam a Alienação Parental foram observados por juízes e peritos, a saber: a desqualificação de um genitor para o outro; tentar diminuir a autoridade de um dos pais, como também o contato dos filhos com o genitor; omitir informações importantes a respeito do filho, como assuntos da escola, da saúde e da mudança de endereço (BARROS, 2015).

Em vista disso, a presente pesquisa discute como o documentário aborda a paternidade na Alienação Parental, a partir uma pesquisa documental, desenvolvida por meio de um estudo qualitativo exploratório e descritivo, utilizando, como estratégia de análise de dados, o estudo de casos múltiplos. O filme foi escolhido por tratar especificamente do tema em questão, nos colocando frente a situações que nos fornecem mecanismos para se refletir sobre as relações entre pais e filhos, bem como a influência que

esses genitores têm no desenvolvimento das crianças e dos adolescentes. Ressaltamos que, para a produção dessa película, as diretoras procuraram, por meio de entrevistas com pais e filhos, relações permeadas pela Alienação Parental, como também profissionais do Direito, da Psicologia e do Serviço Social, a fim de esclarecer e dar visibilidade à problemática.

2. A problematização da Alienação Parental em *Borrando a Papá*

O documentário, produzido em Buenos Aires por Gabriel Balanovsky, em 2014, com duração de 80 min, recebeu apoio do Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuais (INCAA). Esta reprodução foi proibida na Argentina, pois alguns especialistas entrevistados na película exigiram na justiça a censura do filme e o pedido foi aceito, concomitante, a outros pedidos de grupos ideológicos que alegavam a vitimização dos pais no documentário, como também por denúncias contra alguns profissionais da saúde, principalmente psicólogos e advogados, que o documentário afirma estarem manipulando o sistema para beneficiar as mães em detrimento dos pais. A diretora Ginger revelou, em entrevista a um programa de televisão argentino, *Banda 3.0* (2014), que o documentário *Borrando a Papá* faz uma denúncia de uma violência institucional, devido aos comportamentos das instituições que trabalham na conjuntura da Alienação Parental.

O filme pode ser acessado por meio das plataformas de internet e apresenta entrevistas com profissionais do Direito, da Psicologia, da Assistência Social, que atuam de forma direta com a problemática em questão. Além de defensorias, as associações, instituições, dois filhos que foram vítimas da alienação e, principalmente, pais alienados fazem parte da produção audiovisual. Nele, também são exibidas duas personagens de mães alienadoras, uma tia e uma avó no papel de alienados, tal como a utilização de

câmera oculta e de noticiários locais e internacionais mostrando as angústias vividas por pais e filhos argentinos alienados que dependem de uma decisão jurídica do Estado para normatizar e solucionar esses casos complexos na arena de disputa criada pelos conflitos conjugais.

Para a produção do audiovisual, as diretoras entrevistaram somente homens, totalizando sete casos de pais vítimas da alienação, que foram coletadas em dois momentos, com espaço temporal não revelado, e dois filhos que relatam suas vivências a respeito do assunto, sendo um deles, por intermédio de um vídeo, gravado pela própria filha, para ser entregue ao juiz, pedindo o direito de morar com o pai. Ademais, outros pais aparecem enquadrados apenas pelo rosto, em formato de foto 3x4, que vão se sobrepondo um ao outro, até a tela ficar preenchida de pais que relatam sobre o tempo, a quantidade de dias, semanas, meses e anos que estão sem nenhum contato com os seus filhos, como também manifestações em praças públicas, nas quais diversos pais e outros familiares reivindicam o direito ao convívio familiar com a criança. Esse recurso chamamos de montagem, que segundo Deren (2012, p. 145), diretora e fotógrafa norte-americana, é uma sequência que provoca um significado atual ou próprio: “ela estabelece um contexto, uma forma que as transfigura sem distorcer seu aspecto, diminuir sua realidade e autoridade, ou empobrecer aquela variedade de funções potenciais que é a dimensão característica da realidade”.

No primeiro caso, o pai Cláudio (no papel de alienado) revela que, quando tinha oito anos, sua mãe proibia seu pai de visitá-lo após a separação e, por conta disso, ele chorava muito. Para ele, o impacto foi maior com o tempo, pois não podia ver o pai, porque a mãe não queria, e quando o pai ia até a sua casa a mãe recusava suas visitas, ameaçando-o e chegando a agredi-lo fisicamente algumas vezes. Com isso, foram dois anos sem ter

contato com o pai e, emocionado, relata recordar os momentos vividos enquanto filho.

Hoje, ele vivencia a mesma situação, no papel de pai, sem contato com a filha mais velha, com dez anos de idade. Nos dias atuais, a ex-companheira de Cláudio, mãe da sua filha, foi morar em outra cidade, antes disso, ele só conseguia ver a filha nos recreios da escola, caso contrário não teria contato. Ele passou seis anos com processo judicial até a mãe aceitar a imposição do regime de visitas. Por isso, quando recorda o que experienciou enquanto criança, no quesito das falsas memórias impostas pela mãe, ele afirma: “como você vai imaginar que sua mãe vai mentir para você? Ou que sua mãe vai dizer algo só para ferir ao seu pai? [...]”; “é uma cicatriz que você leva na alma! É algo terrível!” (Cláudio, 16:48 min). No final do documentário, aparece Cláudio (provavelmente meses depois) informando que obteve a guarda da filha após ela pedir para viver com o pai. Contudo, a corte de apelação reverteu a guarda para a mãe, sem averiguar a situação. A filha então retornou, forçadamente, a morar com ela e acabaram cortando todo e qualquer tipo de comunicação com a família do pai. Ressaltamos aqui que, no Brasil, ao tentar obter uma resolutividade para a questão trazida pelo documentário, o projeto de lei do Estatuto das Famílias, no capítulo referente à guarda dos filhos e ao direito de convivência, aconselha o juiz a optar pela guarda compartilhada sempre que possível, assegurando-se sempre a convivência de ambos os pais, ou seja, é norma desde 2014 (VENOSA, 2008, p. 177).

O diretor de Assistência a vítima do Instituto Nacional contra a Discriminação, a Xenofobia e o Racismo (INADI), Julián Díaz Bardelli, declara que a guarda dos filhos menores de cinco anos fica com a mãe, no caso de separações judiciais, exceto em casos os quais, por razões graves, possam afetar a criança. Segundo ele, o art. 206 do código Civil argentino normatiza discriminatória-

mente, partindo da ideia falsa de que a mulher é mais adequada do que o homem para educar os seus filhos. E que eles não só devem provar a sua idoneidade, como também devem apoiar a mulher, embora, segundo Julian, o mesmo não ocorre quando a situação acontece ao contrário, já que os homens não recebem esse apoio.

Ao analisar os depoimentos de casos e de especialistas convocados a falar sobre a Alienação Parental, ratificamos a ideia do filme analisado como autorrepresentação. Concordamos com Colucci e Anjos (2014) que a autorrepresentação procura extinguir os mediadores admitindo apenas o intermédio realizado pela câmera. As produções cinematográficas representam, assim, um material com proposta que vai além da produção de significados e passam a ter um potencial político com capacidade de produzir uma mudança na sociedade, voltado a transformações sociais, por meio da arte. Portanto “a autorrepresentação carrega em seu contexto a possibilidade de reconstruir e ressignificar nossa realidade, trazendo consigo uma tentativa de democratização das representações” (COLUCCI; ANJOS, 2014, p. 10).

Na entrevista com o advogado penalista, especialista em família, Juan Carlos Dietze afirma que, no art. 6 da convenção dos Direitos da Criança, o filho tem o direito de conviver com ambos os pais, salvo em casos graves de periculosidade. Juan salienta: “a lei está em vigor, mas não é aplicada. Devido a decisões das instituições, encarregadas para aplicá-las, especialmente o Ministério Público! Os promotores não aplicam essa lei” (Juan, 12:18 min). Ele informa que o pai desaparece na vida da criança, não por falecimento ou literalmente estar desaparecido, preso ou qualquer outro motivo, mas sim porque alguém fez com que ele desaparecesse, apoiado pelo sistema judicial, por meio da aplicação das leis, “fazendo da criança um órfão de pai vivo, isso é inaceitável” (Juan, 18:16 min).

Glenda Cyran, psicóloga e pesquisadora do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET) da Argentina, relata: “a Alienação Parental sugere uma relação mal resolvida entre o pai e a mãe, um tipo de ódio em relação ao outro ou a necessidade de lhe prejudicar” (Glenda, 3:56 min). Em relação às falsas denúncias, quando se consegue comprovar a falsidade delas, o genitor alienado é um dos maiores prejudicados, pois é privado da convivência com o filho tendo em vista que “nenhuma investigação adequada foi feita” (Glenda, 41:10 min).

Portanto, essas questões levantadas pelos pais e pelos profissionais entrevistados estão em harmonia com Moreira e Rabinovich (2011) as quais afirmam: “a crise decorrente da separação afeta todos os membros da família de forma individualizada. Seu impacto dependerá de fatores econômicos, sociais, culturais e religiosos, além do momento do ciclo de vida em que a família se encontra” (MOREIRA; RABINOVICH, 2011, p. 121).

O segundo caso apresenta o Sérgio (pai alienado) que empregou a câmera oculta (embora seja proibido reproduzir filmagens dessa forma) para mostrar uma tentativa de aproximação com os filhos ao encontrá-los no caminho para a escola. Eles estavam caminhando na calçada com a mãe quando o filho Mateo o viu e começou a chorar indo ao encontro do pai: “Papai, papai! Quero ir com o papai” (Mateo, 4:50 min). Sérgio I pergunta se pode levar o filho, mas a genitora proíbe, o ignora, e responde ao filho que não poderá ir: “desculpe filho, não. Hoje não vai dar” (Mãe do Mateo, 4:57 min). Ao questioná-la o porquê da proibição, ela diz: “Porque eu não quero” (Mãe do Mateo, 4:58 min), justificando que o filho só chora quando o vê, se sente mal, e que ela acredita não ser positivo para o desenvolvimento da criança ter contato com o pai, enfatizando a culpa ser dele por estarem passando por essa situação conflituosa. O pai diz que vai chamar a polícia e ela concorda narrando que ele pode ligar, fazer o que quiser, mas os filhos não sairão com ele.

Sérgio (pai) acionou a polícia e a mãe relata ao policial que tem um documento que o impede de levá-los contrapondo o documento que o pai estava em mãos com liberação para ficar com os filhos nas quintas e sextas, após as aulas. A mãe buscou o documento para entregar ao policial levando o filho menor e deixando um com o pai. Enquanto isso, o filho, que ficou com o pai, pedia para ir embora com ele. Ao retornar, o filho Mateo, questionado pelo policial se desejava ir com o pai, respondeu de forma adulta para a sua idade, que não queria ir, pois o pai não pagava pensão. Na figura 01, em plano médio (o personagem é enquadrado aproximadamente da cintura para cima), aparece a mãe e os filhos na hora da tentativa de levar as crianças; o pai aparece pouco no documentário, sendo mais expressivo, a sua voz *over* e o seu uso da câmera oculta.

Figura 01: Genitora alienadora e os filhos pela câmera oculta.



Fonte: Documentário Borrando a Papá

Rosália Bikel, psicóloga e especialista em família, relata que o pai excluído do filho causa um dano irreversível, pois a criança e/ou adolescente não considera que tem direito de amar os dois pais, de construir a sua identidade baseada na identificação com o pai e a mãe, bem como de uma imagem da família que o faça sentir segurança na vida. Conseqüentemente, essas situações levam os

filhos a diferentes problemas psicológicos, carregando, por vezes, o sentimento de culpa do que ocorreu. Além disto, deixar as crianças decidirem assuntos de adulto as colocam em um lugar no qual podem pensar em transgredir regras, paralelamente à sua idade que não permite tais liberdades, gerando uma violência psicológica cometida contra a criança.

Javier Moral, advogado penalista, relata que, no momento de o pai visitar o filho, a mãe, habitualmente para afastar o contato do filho com o pai, se utiliza de desculpas afirmando: “não, ele está doente, ele não está bem. E, então, o pai para evitar problema, vai embora. Não, ele está cansado” (Javier, 7:22 min). Nisso, vemos a introdução de falas que apresentam um discurso falso de descuido por parte do pai, como se o genitor não quisesse estar perto do filho, não lhe desse atenção e não suprisse suas necessidades básicas.

Portanto, o afastamento entre pais e filhos se torna inevitável, até porque, conforme o advogado, os juízes de direito criminal que tramitam com esses processos não interpretam como crime mesmo sendo lei. Para eles, esses casos devem-se resolver na esfera civil, e salientam que não há punição para as mulheres que cometem Alienação Parental: “embora a lei preveja pena de até 3 anos de prisão [...], só um caso em que a mãe foi processada e recebeu um tipo de pena alternativa, como multa, mas ser presa, realmente, não. É impossível!” (Javier, 11:00 min). Cabe questionarmos o porquê essas narrativas afirmam uma questão voltada às problemáticas de gênero, como se a mãe sempre fosse inocentada e o pai incriminado, como se pertencer ao gênero feminino ou masculino fosse decidir o futuro de uma criança/adolescente e de um pai (no caso do documentário) que estão sendo alienados.

Atentando aos recursos cinematográficos utilizados durante o filme, percebemos que existe uma manipulação, procedimento de

montagem realizada sobre o tempo e espaço, ao utilizar entrevistas de diferentes momentos e pessoas, além de noticiários inclusos e ao mesmo tempo parecer tão sequenciais e próximos. Para Deren (2012), a filmagem pode ser feita por pessoas distintas e em cenários, em lugares e em tempo diferente, mas que “através de uma montagem criteriosa, que preserva a continuidade do movimento, a própria ação se torna a dinâmica dominante que unifica toda a separação” (DEREN, 2012, p. 147).

Ao pensar na exposição dos depoimentos de casos e de profissionais e de instituições contidos no documentário, concordamos com Nichols (2010) que o documentário possui um poder para atrair as instituições, de acordo com as suas técnicas cinematográficas, que são próprias ao gênero documental, correlacionando os fatos reais com as emoções: como é poderosa a “exibição de imagens de mortos e moribundos como prova do Holocausto; como é convincente a exibição, como prova de costume retrógrado, da imagem de alguém tomando a água de um riacho em que acabamos de ver um porco chafurdando” (NICHOLS, 2010, p. 89).

Remetemos, também, os casos aqui apresentados no documentário e os assemelhamos a essa busca por retratar uma realidade à Deren (2012), quando ela relata que o filme documental trabalha por meio das suas imagens no intuito de transmitir uma realidade mediante aos aparatos cinematográficos e posições da câmera. Estes fazem perceber que “os documentários operam sobre o princípio da mínima intervenção, no interesse de trazer a autoridade da realidade para sustentar o propósito moral do filme”(DEREN, 2012, p. 140).

No final do documentário, é inserido um vídeo de uma parte do show do cantor Peter Gabriel, com a música *Come talk to me*, lançada em 1992, rock progressivo, do álbum *US*, que sensibiliza, por meio da letra e melodia, os espectadores quanto às ten-

tativas de contato dos pais com os filhos. De acordo com Suarez (2010), a música age com um sentido e significado forte, como uma linguagem universal, que toca as pessoas no seu íntimo, é compreendida por todos, “a música – diferentemente das demais artes – não reproduz os fenômenos, mas, sim, apresenta ao mundo físico, o metafísico” (SUAREZ, 2010, p. 139).

No documentário, a música aproxima os espectadores ao abandono, à falta do contato. Ela segue como um pano de fundo, das imagens de manifestações em diversos países (sendo elas da Inglaterra, França, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Itália, Espanha e o Chile) que são inseridas em uma montagem, no intuito de transmitir a relevância do tema ao espectador além de provocá-lo a uma possível comoção.

De acordo com a figura 02 (em primeiro plano), se percebe, por meio de uma colagem de pequenos vídeos no formato de 3x4 inseridos ao longo do documentário, discorrer sobre o tempo que os pais estavam sem ver os filhos. No final da película, a tela fica cheia, com esses pais informando que estão desde alguns meses até a sete anos impedidos do contato com os filhos. Segundo Deren, “ao assistirmos a um filme, o ato contínuo de reconhecimento em que estamos envolvidos é como uma faixa de memória que se desenrola sob as imagens do próprio filme, a fim de formar a camada invisível de uma implícita dupla exposição” (DEREN, 2012, p. 139).

Em meio aos depoimentos realizados pelos atores sociais aqui apresentados, pode-se perceber que o modo de organizar a estrutura do filme, o estilo do diretor, em sua obra, influencia na sua narrativa, que envolve suas entrevistas, trilha sonora, entre outros elementos da linguagem cinematográfica.

Figura 02: Pais informando o tempo que não vêem os filhos.

Fonte: Documentário – Borrando a Papá

No presente documentário, identificamos a montagem de evidência, descrita por Nichols (2010), como os cortes realizados para unir cenas de locais diferentes e em tempos distintos, por exemplo, mas que representam um sentido único. Evidencia-se, no final do *Borrando a Papá*, como já visto no fotograma 02, a utilização da montagem de evidência na qual são inseridas imagens de diversos países que manifestam a respeito da Alienação Parental. Ademais, evidenciamos pais que discorrem sobre o tempo que estão proibidos pelas genitoras alienadoras de visitar os filhos, os quais revelam a impressão de um único argumento, apoiada em uma lógica de convencimento. Para o autor, a montagem “não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão” (NICHOLS, 2010, p. 58).

Como se percebe, o filme representa o mundo histórico, de pessoas que vivem no contexto da Alienação Parental, nessa arena de disputa, como também de profissionais que trabalham nessa área. Desta maneira, *Borrando a Papá* apresenta os casos de pais, profissionais e instituições, de acordo com a sua própria visão de mundo, que segundo Nichols (2010),

os documentários *representam* o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente*. Como *representação*, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma *representação* do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo (NICHOLS, 2010, p, 73, grifos do autor).

Cabe destacar o papel importante que o documentário ocupou para certas transformações na sociedade, pois, depois do lançamento do filme nos cinemas argentinos, o filme foi liberado para os cinemas e também pode ser acessado no *Youtube*, facilitando, assim, o acesso ao conhecimento sobre o tema. Devido ao fato do pedido de censura por parte dos profissionais entrevistados ter sido aceito, e por esse motivo, depois dos obstáculos enfrentados pela equipe do documentário para a sua livre exibição, resultou em um impacto positivo no qual a Argentina aprovou a guarda compartilhada, o que corrobora, como já mencionado, a respeito dos efeitos do documentário, quanto a sua capacidade de transformar a sociedade.

Dessa maneira, nas narrativas das instituições e dos genitores alienados com as instituições, identificamos como uma obra política que, segundo as autoras Colucci e Anjos (2014), dialogando com a arte, pode ser pensada como uma obra política por sua provável capacidade de provocar intervenções críticas na realidade vivida pelo grupo representado. As pessoas que fazem parte da produção do filme começam a refletir de maneira diferente sobre o tema abordado após a sua imersão participativa no filme “e também as vidas daqueles que assistem ao filme devem sair dali transformadas. É pensar o próprio cinema, os

filmes e suas relações, como agentes de transformação” (COLUCCI; ANJOS, 2014, p. 10).

Os depoimentos de casos e de profissionais impactam o espectador de alguma forma, seja por sua linguagem, seja pelo tema. Ao prender a atenção do espectador na tela, nos referimos a possível provocação de uma epistefilia presente nos filmes documentários que, seguindo com a ideia de Nichols (2010), o termo refere-se ao desejo dos espectadores ao conhecimento que os filmes provocam. Estes, por sua vez, difundem um sentido de informações, de narrativas que procuram nos convencer a respeito de um tema, provocando distintas emoções.

No caso do documentário analisado, a epistefilia ocorre por meio da indignação dos pais alienados que não podem visitar as filhas e por suas buscas incansáveis para obter o direito ao convívio familiar. Além disso, nota-se profissionais com ideias completamente contrárias uns aos outros como se instigassem ao espectador a escolher quem é bom ou mau (o pai ou a mãe). Dessa forma, “**nós também podemos ocupar a posição daquele que sabe.** *Eles falam sobre eles para nós, nós obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado*” (NICHOLS, 2010, p. 70, grifos do autor).

O documentário *Borrando a Papá* traz questões de um tema que diz respeito à sociedade, em um determinado tempo e espaço, revelando os sentimentos de quem vive a Alienação Parental. A partir de Nichols, independente das vontades individuais, os documentários são sempre argumentações sobre o mundo histórico e, portanto, falam de nossa época, expressam nossos sentimentos sobre o mundo. Assim, o cinema é também o espaço político e propício ao processo de ensino-aprendizagem onde se constroem e reafirmam as representações sociais do mundo (COLUCCI, 2016, p. 12).

Considerações finais

Os casos apresentados no presente artigo reforçam a necessidade de abordar o assunto da paternidade na Alienação Parental, porque os pais alienados relatam a falta que sentem da convivência com os filhos, mas estão impedidos por diversos motivos relatados pelas mães, que envolvem as falsas memórias, o impedimento de realizar as visitas entre pai e filhos, entre outros comportamentos, discutidos no texto. Ademais, fica evidente a importância da lei da Alienação Parental, nessa arena de disputa, que tem como objetivo reduzir ou sanar os danos causados em todos os envolvidos.

Outro ponto importante a destacar é o fato de existir conflito entre os pais e as mães que influenciam nas decisões e, conseqüentemente, na vida das crianças e da família em geral. Essas questões ficam evidentes nas declarações de algumas instituições que defendem arduamente as mulheres, sem abrir espaço para a escuta do homem, partindo do princípio que este estará errado. Outras instituições banalizam a busca de alguns pais pelos seus direitos de exercer a paternidade naturalmente (como as mães vivem as suas maternidades), afirmam que, como eles não têm que se preocuparem com comida, roupa, escola, têm tempo para ir à rua e reivindicar seu espaço.

Tal como dissemos no início do artigo, considerarmos o *Borrando a Papá* como autorrepresentação, percebendo o quanto a história de vida do produtor Gabriel Balanovsky, genitor alienado, é representado no filme (que identificamos com um ritmo acelerado no tempo, com narrativas, por vezes, em tom policial, e os relatos dos pais com denúncias de violência). Na maioria dos casos, os pais dialogam embasados nas leis e nos processos que vivem, como também nos programas de telejornais inseridos no documentário e manifestações nas ruas em diversos países. O

documentário analisado ocupa um papel significativo para a sociedade, ao oferecer dispositivos para as transformações sociais a respeito do tema, como ocorreu neste caso, da censura para o acesso livre pelas plataformas, a conquista da guarda compartilhada na Argentina e a divulgação sobre a problemática.

Nisso, ressaltamos a importância da produção de trabalhos científicos que problematizem o núcleo familiar, a fim de entender as problemáticas que acontecem nesta instituição, a sua influência na subjetividade dos sujeitos envolvidos, tendo como *corpus* produções audiovisuais. Tais problemáticas podem servir para a promoção de novas discussões na área sociológica, jurídica, psicológica e, principalmente, no cinema.

Referências

BANDA 3.0. **Entrevista com Ginger Gentile**. 2014. 1 vídeo (25:45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oaNavN-6qRvc> Acesso em: 02 junho 2019.

BARROS, Guilherme Freire de Melo. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. 9. ed. Salvador/BA: Juspodivm, 2015.

BORRANNO a Papá. Direção: Ginger Gentile e Sandra Fernández Ferreira. Produção: Gabriel Balanovsky. Argentina, Buenos Aires, San Telmo Produções, 2014, *online* (78 min), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=efjsWD6r8gY&t=3004s>. Acesso em: 29 maio 2018.

CABRAL, Camila Buarque. **Alienação parental**: a necessária interlocução entre as medidas judiciais e extrajudiciais para uma efetiva proteção no ambiente familiar. 2014. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

COLUCCI, Maria Beatriz; ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos. Luto como mãe e as políticas de autorrepresentação no documentário brasileiro. **Quebrada**: vídeo e movimentos sociais, São Paulo, vol. 6, 2014, p.125-145.

COLUCCI, Maria Beatriz. Narrativas de autorrepresentação, educação audiovisual e visibilidade social. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE

EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO, 7., 2016, Aracaju. **Anais eletrônicos** [...]. Aracaju: Unit, 2016. Disponível em: <https://eventos.set.edu.br/index.php/simeduc/article/viewFile/3346/1273>. Acesso em: 03 julho 2019.

CORREIA, Eveline de Castro. **A família funcionalizada e a ocorrência da alienação parental**: uma discussão sobre a responsabilidade civil do genitor alienante. 2012. Dissertação (Mestrado em Direito Constitucional) - UNIFOR, Universidade de Fortaleza, 2012.

C5N. Entrevista com o produtor Gabriel Balanovsky. 2014. 1 vídeo (16:51 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gg-m60ctL-1c> Acesso em: 11 janeiro 2018.

DEREN, Maya. Cinema: O uso criativo da realidade. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan./jun. 2012, p. 128-149.

DUARTE, Lenita Pacheco Lemos. Qual a posição da criança envolvida em denúncias de abusos sexuais quando o litígio familiar culmina em situações de alienação parental: inocente, vítima ou sedutora? In: DIAS, Maria Berenice (Org.). **Incesto e alienação parental, realidades em que a justiça insiste em não ver**. 2. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2010.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A paternidade na contemporaneidade: um estudo de mídia sob a perspectiva dos estudos culturais. **Psicologia & Sociedade**; Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 44-68, jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v14n1/v14n1a04.pdf> Acesso em: 08 de dezembro 2017.

MELO, Ana Katarina Leimig Saraiva. **Síndrome de Alienação Parental**: Um estudo através do olhar de Psicólogos e Assistentes Sociais Peritos. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2013.

MOREIRA, Lucia Vaz de Campos e RABINOVICH, Elaine Pedreira (org.). **Família e Parentalidade**: olhares da Psicologia e da História. Curitiba: Editora Juruá Psicologia, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Editora Papirus, 2010.

SUAREZ, Rosana. Nietzsche, Schopenhauer e Wagner: Música e Tragédia. In: **Os filósofos e a arte**. Rafael Haddock-Lobo (Org), Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SCHAEFER, Amanda Polastro. **A Alienação Parental e a violação aos direitos da personalidade**. 2014. Dissertação (Mestrado em Direito Civil) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VENOSA, Sílvio de Salvo. **Direito Civil: Direito de Família**. 8. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2008. v. 6.





“Em Tempos de Terror Escolhemos Monstros para nos Proteger”: Cinema Fantástico, Infância e Invenção de Mundos

“In times of terror we choose monsters
to protect us”: fantastic cinema,
childhood and worlds invention

ELLEN MARIA MOTA
ellenmmota@gmail.com

MARCOS RIBEIRO DE MELO
marcos_demelo@hotmail.com

MICHELE DE FREITAS FARIA DE VASCONCELOS
michelevasconcelos@hotmail.com

Resumo

A partir de uma relação de proximidade com a imaginação, agenciamo-nos ao cinema fantástico com o filme “Sete Minutos Depois da Meia Noite” (2016). O fantástico torna-se um elemento analítico na medida em que é entendido como uma ameaça ao mundo real, colocando-o em xeque a partir de fenômenos ou seres monstruosos. Os dados foram produzidos com o auxílio da etnocartografia de tela, método que articula os procedimentos da etnografia com o modelo atencional cartográfico. A infância de Conor, um garoto que enfrenta o adoecimento de sua mãe e é assombrado por um teixo-monstro, é a passagem para nos perguntarmos: como pode a imaginação infantil reinventar o mundo e germinar caminhos diante da dor e de desejos inconfessáveis?

Palavras-chave: cinema fantástico, infância, monstro, imaginação

Abstract

From a close relationship with the imagination, we join the fantastic cinema with the film “A monster calls” (2016). The fantastic becomes an analytical element insofar as it is understood as a threat to the real world, putting it in check from monstrous phenomena or beings. The data were produced with the aid of screen ethnocartography, a method that articulates procedures of ethnography with the cartographic attentional model. The childhood of Conor, a boy who faces his mother’s illness and is haunted by a monster tree, is the way to ask ourselves: how can children’s imagination reinvent the world and germinate paths in the face of pain and unanswerable desires?

Keywords: fantastic cinema, childhood, monster, imagination



1. Por uma infância-monstro a nos proteger de nossa demasiada humanidade

Este artigo é parte do resultado de pesquisas desenvolvidas no “Grupo Balbucios: gaguejar uma infância”¹, entre os anos de 2018 e 2019, as quais fazem parte de uma agenda de estudos cujo objetivo é o de analisar como certos modos de fazer cinema têm produzido formas de transver a infância, borrando sentidos naturalizados. O cinema que nos interessa é aquele que possibilita arder o pensamento com imagens, tocar o real com imagens, contagiá-lo de imaginação. Assim, tomamos as imagens menos como representação do mundo e mais como produções de mundos, afecções, intensidades, rupturas nos modos amansados de ver, perceber e sentir (DIDI-HUBERMAN, 2012; WUNDER, 2016).

Com o olho ardendo em chamas, olhamos e somos olhados por imagens e, desta maneira, produz-se uma experiência estética como “encontro na vida, sempre que ela deixa de ser uma banalidade” (KASTRUP, 2010, p. 40). Encontro ardente que, ao tocar o solo das coisas dadas/banais, faz deste mesmo chão propagação de labaredas de sentidos e sensações, bem ali onde se imaginam imagens...

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de

¹ Pesquisas de iniciação científica intituladas “Infância e narrativa fantástica: fabulando mundos com o cinema” e “Fabulação de si e do mundo: infância, imagens e narrativas fantásticas”, financiadas com bolsas do Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PIBIC/CNPq) e Coordenação de Pesquisa da Universidade Federal de Sergipe (PIBIC/COPE/UFSE).

realização, sua intrínseca potência de *realismo* que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: “A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

A partir de uma relação de proximidade com a imaginação, agenciamo-nos ao cinema fantástico com o filme “Sete Minutos Depois da Meia Noite” (2016). O fantástico torna-se um elemento analítico imprescindível na medida em que é entendido como uma grande ameaça ao mundo real, pois o coloca em xeque por meio de seres monstruosos, efeitos dessas labaredas de pensamento imaginativo, incorporado. Seres que rompem com as leis as quais estruturam o que chamamos de mundo real, tendo em vista que não vivem de acordo com as mesmas.

Se a literatura ao longo do século XIX foi um criadouro de bestiário, o cinema é o grande viveiro de formas monstruosas do século XX e deste início do século XXI (MESSIAS, 2016). O contato com a infância de Conor O’Malley, um garoto inglês de 12 anos, protagonista do filme, que enfrenta o adoecimento de sua mãe e é assombrado por um teixo-monstro que o visita todas as noites, é a passagem para nos perguntarmos: como pode a imaginação infantil reinventar o mundo e germinar caminhos diante da dor e de desejos inconfessáveis? Seria a imaginação, para além de uma função psíquica, uma força crianceira fabuladora de mundos outros, outros mundos?

2. Fissuras da imaginação: habitações

Conor O’Malley: - Como esta história começa?

Árvore-monstro: - Ela começa como muitas outras histórias. Com um garoto muito velho para ser uma criança... E muito jovem para ser um homem. E um pesadelo (*Sete minutos depois da meia-noite*, 2016).

Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Vamos tendo nossas mortes. Mas parto foi só um. Aí, o problema. Por isso, quando conto a minha história me misturo, mulato não das raças, mas de existências (Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, 2013, p. 75).

Na construção do pensamento ocidental, vinculado à invenção do homem como sujeito racional, crianças, loucos, mulheres, negros, indígenas e monstros têm algo em comum: são seres fronteiriços e que guardam proximidade com a natureza². São seres de uma não-razão, fato que configuraria o próprio limite da não-humanidade de suas existências (FERREIRA e HAMLIN, 2010; WEINMAN, 2014). Entre os séculos XVIII e XIX, incidiram um conjunto de dispositivos civilizatórios médico-pedagógicos que tinham por objetivo principal o controle desses seres e dos perigos morais que representavam.

De fato, a constituição de um discurso civilizador abre-se em oposições fundamentais na identificação de um hiato entre natureza e cultura: corpos *versus* mente, prazer *versus* razão, forma *versus* essência, matéria *versus* ideia etc. Assim é comum que o discurso civilizador constitua as seguintes alternativas polares: a natureza alimenta, nutre e constitui nosso lugar dentro da existência; ao mesmo tempo corrompe essa existência, sepulta-a, impõe-se ao homem como poder incontrolável, caótico, apavorante (FERREIRA e HAMLIN, 2010, p.812).

Em sua análise sobre a constituição dos domínios da anomalia no século XIX, Foucault (2001) afirma que o monstro humano é uma

² Mais informações sobre a invenção ocidental moderna da oposição entre natureza e cultura, ver Decola (2016).

violação dupla, pois ele infringe tanto as leis da sociedade quanto as leis da natureza. Ele seria o modelo de todas as irregularidades e discrepâncias da natureza, a própria contranatureza. Ele é:

[...] o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia. Descobrir qual o fundo de monstruosidade que existe por trás das pequenas anomalias, dos pequenos desvios das pequenas irregularidades é o problema que vamos encontrar ao longo de todo o século XIX (FOUCAULT, 2001, p. 71).

Entre os anormais fabricados no século XIX, a figura do idiota tem especial interesse para nosso argumento, pois a ela foram atribuídas características físicas e morais monstruosas, uma degenerescência inferior, de caráter hereditário e causas orgânicas. O que nos chama a atenção é que a idiotia seria considerada uma característica inicial da própria infância, uma presença universal ligada às incipientes condições biológicas da criança, logo superada na “infância normal” (LOBO, 2015). Assim, “idiotia não é uma doença, mas uma variação do processo de desenvolvimento, um estado que pertence à infância. Isto permitirá, mais adiante, estabelecer a hipótese de um conhecimento da criança, comparando idade mental e idade cronológica, base da formulação para a maioria dos testes de avaliação do desenvolvimento infantil” (LOBO, 2016, p. 545). Desse modo, a infância, em sua relação estreita com a natureza, seria, por princípio, monstruosa (idiotia, desrazoada). Essa chave de entendimento criança-monstro, criança-povos primitivos, criança-fase de desenvolvimento inferior permitirá que teóricos do desenvolvimento infantil tomem a imaginação, atributo infantil, como estágio de desenvolvimento mental inferior.

Nesse estudo, distanciamos-nos do modelo teratológico da monstruosidade infantil do séc. XIX e reivindicamos a com-

panhia e a proteção da infância-monstro que habita a zona fronteira entre natureza e cultura. Mas afinal, do que uma infância-monstro poderia nos proteger? Não seria ela própria o perigo? Situados no “entre” da fronteira, crianças e monstros são seres em trânsito para uma “outra coisa”, para um “outro lugar”, trânsito para (re)começos. A fronteira “só é tal quando abre além de fechar, no momento em que se franqueia, no ato livre e valente que a cruza, seja este individual ou coletivo. A fronteira, como a liberdade, é o lugar do salto. Para outra coisa que é, ao mesmo tempo, um começar” (LARROSA, 2006, p. 63). Como fronteira, a infância-monstro é movimento, caminhada em abertura a nos proteger da solidez do mundo e de nós mesmos (KOHAN, 2007; LARROSA, 1998). Como um dos principais elementos que constituem a força dessa infância que embaralha os códigos e sentidos vigentes, a imaginação ganha especial interesse para nós, menos como função psíquica do que como modo de resistência e necessidade política. A imaginação é um gesto político necessário, pois nos interroga sobre aquilo que nossos olhos parecem tão acostumados a ver; para saber, é preciso imaginar (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Segundo Vygotsky (1930/2009), a imaginação é definida como atividade criadora composta por elementos da realidade extraídos da experiência humana e, por isso mesmo, “as crianças podem imaginar muito menos coisas do que os adultos” (VYGOTSKY, 1930/2009, p.40). Ousamos ir além e nos contrapor a essa última afirmação, pois, se a linguagem é um sistema de comando e as crianças a gaguejam como estrangeiras em sua própria língua (DELEUZE, 1992), então usam a imaginação de modo mais “livre” que os adultos. Imaginar é criar modos de existir, de resistir e, portanto, de abertura no contato com o mundo. Não imaginamos para fugir do mundo dado, mas para enfrentá-lo e, assim, começar novos caminhos. Imaginamos para produzir outros modos de existência, pois não há devir sem imaginação.

Nada pode dar ideia da dimensão da mudança ocorrida no significado da experiência como a reviravolta que ela produz no estatuto da imaginação. Dado que a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como irreal, era para a antiguidade o **medium** por excelência do conhecimento (AGAMBEN, 2008, p. 33).

Tomada como irreal, a imaginação e a experiência, entendidas como aquilo que faz arder o real, tendem a ser desvalorizadas, tentando-se até mesmo eliminá-las nas produções científicas. Neste escrito, o que pretendemos é apostar nos gestos políticos de imaginar e criar, compreendendo a infância como essa experiência limite da e na linguagem (AGAMBEN, 2008; VASCONCELOS, MELO & SOUZA NETO, 2018), ensaiando uma experiência infantil com imagens capaz de entretecer “no processo de imaginar, saberes e fazeres de uns e outros, vozes sociais de variados tempos a reinventar o vivido e projetar cenários que quiçá possam vir a se concretizar” (ZANELLA, 2013, p. 42); isto é, fabular o (im)possível, criar novas formas de existir.

3. Etnocartografar com olhos ardentes

Logo no início do filme, Conor está em seu quarto, a desenhar e o som do lápis no papel invade o corpo, o corpo todo parece ouvido. O tempo muda, o vento está feroz, uma caneta escorrega da escrivanhinha do garoto, e, ao encostar na parede, uma mudança acontece. Há algo novo pairando, o farfalhar dos desenhos nos inquieta: um monstro está a despertar. Levanta-se vagarosamente, espreguiçando-se, como se acordasse de um longo sono. Chamas saem do seu corpo, mas o monstro não queima.

Em agenciamento com o filme, o monstro não queima, mas as imagens esbraseiam. Produzimos imagens, imaginamos, brincamos de “como se” não como irreabilidade, e sim como aberturas

no real, fagulhas saltitantes do infantil tocando o real, frestas para novos começos e novas narrativas. Assim, produzimos dados em nossa pesquisa com o auxílio da etn-cartografia de tela (VASCONCELOS; MELO; SOUZA NETO, 2018), método que articula os procedimentos e técnicas próprios da etnografia e da crítica cinematográfica (RIAL, 2004) com o modelo atencional cartográfico (KASTRUP, 2007). A proposta é de ter um longo período de imersão no campo-filme, assistindo-o repetidamente de diferentes maneiras, atentando para os movimentos de câmera, iluminação e a forma como os personagens são introduzidos na trama, registrando densamente nos diários de campo a fim de detalhar as cenas que nos capturaram mais intensamente (BALLESTRIN, SOARES, 2012). Para tanto, faz-se necessário exercitar uma atenção cartográfica: rastrear o filme-campo, farejando pistas; acompanhar labaredas do infantil fazendo arder o real, até enfim tocar a tela; notar o que salta aos olhos, fazendo-os esbrasear, para ali pousarmos e observarmos, reconfigurando nosso território de observação até analisarmos mais de perto as cenas que nos convocam, colocando a lava da vida em cena (KASTRUP, 2007).

Isso posto, faz-se necessário destacar que o que fazemos é uma análise fílmica implicada. Isso quer dizer que não só o filme-campo é trabalhado, mas também o sujeito pesquisador. Melhor ainda seria dizer que é no entremeio campo-filme-sujeito que as análises são produzidas; são os efeitos desse encontro que pretendemos acompanhar. A partir do momento em que assistimos à película repetida e sistematicamente, criamos uma relação pesquisador-filme, de modo a tornar inevitável uma análise transversalizada por uma experiência afetiva com a tela. Uma experiência que, por ser qualificada como afetiva, não diz somente de uma experiência individual, mas do cruzamento entre vetores sociais, históricos, culturais, midiáticos, políticos que nos constituem. Mas essa experiência também almeja acompanhar desejos que se tecem aquém e

além de paisagens simbólico-culturais instituídas, ou seja, além de nossa experiência como sujeito. Essa experiência enseja as zonas fronteiriças, o acompanhamento de linhas de fuga, a configuração de paisagens que ainda não têm linguagem. Em última análise, o que intentamos é acompanhar efeitos-subjetividade, derivas subjetivas, imaginar o inimaginável (DIDI-HUBERMAN, 2017): a humanidade da infância-monstro.

O diário de campo passa a ser, então, matéria prima fundamental para a produção e análise de dados, ocupando o papel não só de relato científico detalhado, ou o lugar de “peneira”, abarcando o que deveria ficar nos bastidores da pesquisa (o miudinho, o dado disperso, a imaginação, as afecções). O diário é tomado como um registro dos afetos (efeitos das forças que agitam as formas de um mundo), um registro intensivo de intensidades, que surge a partir da densidade dos relatos descritivos. É esse registro implicado que se tornará a chave, o guia para as linhas de análise da etnocartografia de tela.

Nessa perspectiva, o que está em jogo é buscar, na película e com a película, territórios infantílicos, de fabulação, zonas de diferenciação de um modo-de-ser-infância-humanidade. Para isso, apostamos na relação monstruosa entre Conor e o teixo, por meio da qual o real se põe em chamas. Entre Conor e o teixo, o real parece fabular-se como uma fênix. Teixo-monstro com olhos em brasa. Chamas saem do seu corpo, mas o monstro não queima...A monstruosidade de uma vida menor, infantil, arde, esbraseia, parece cozinhar o real, transmutando-o...

4. Um garoto e um monstro a nos interrogar

Um garoto aparentemente introvertido. Um garoto sisudo. Um garoto, olhos de dor. Um garoto, uma mão agenciada com lápis e papeis a fazer desenhos, a produzir imagens, como que para fazer

vazar a dor. Um garoto pesquisa-dor. A trama de “Sete minutos depois da meia-noite” (2016) acontece quando percebemos a dor e a crueza dos grandes problemas que o garoto precisa enfrentar, problemas vitais. Em casa, sua mãe está gravemente doente, seu pai é ausente, o convívio com sua avó é conflitante. No ambiente escolar, Conor é agredido por um grupo de garotos de sua classe, sem nunca os reportar a ninguém. Por fim, ainda é acometido por um angustiante pesadelo. Em meio ao ardor de sua vida, alguém - algo - aparece pontualmente aos sete minutos após a meia-noite para contar-lhe histórias.

Os problemas do garoto não serão o foco de nossa análise, embora sejam abordados tangencialmente ao longo da discussão. Importa-nos acompanhar as vacilações experienciadas em agenciamento com o filme. Ao longo deste, nós não podemos deixar de vacilar, mesmo que, de início, tudo o que Conor tenha e nos mostre sejam certezas. É certo que sua avó é terrível, mas cuida do menino e de sua mãe. É certo que sua mãe está doente, mas também é certo que ela vai melhorar. É certo que ele vai apanhar na escola. Até nada ser certo mais. Há uma ruptura, uma inexplicável transgressão da realidade (ROAS, 2014) ocasionada por um ser sobrenatural: uma árvore, um teixo-monstro. Estamos diante do tempo das incertezas ocasionado pela narrativa fantástica (TODOROV, 2014) e há muito o que desaprender com a vacilação. Há muito o que aprender com um monstro.

Os olhos, nessa mesma perspectiva, também são importantes. Há que aprender a olhar, há muito o que desaprender com o olhar de um garoto. Há muito o que desaprender com os olhos de uma infância-monstro, habitando nas janelas, frestas, sombreados, brechas e fechaduras. Um olhar à espreita, atento, um olhar contaminado pelo presente, um olhar mutante, em mutação, um olhar sem sujeito (MASSCHELEIN, 2008). Um olhar-presença

no mundo. Habita no olhar uma vida ferida pela “terrível presença do real” que “lhe fala com uma linguagem que não é uma linguagem e que lhe penetra e lhe coloca em contato com a vida até dissolvê-lo nela” (LARROSA, 2014, p. 98). Tratemos, agora, de adentrar e adensar no (e com o) filme.

5. “Um sonho? O que é um sonho, Conor O’Malley? E quem disse que todo o resto não é um sonho?”

O fantástico e a infância, o sobrenatural e o real, o monstro e o garoto. As dúvidas começam no início do filme, quando o teixo-monstro aparece pela primeira vez. Retomemos: o tempo muda, o vento está feroz, uma caneta escorrega da escrivaninha do garoto, e, ao encostar na parede, uma mudança acontece. Há algo novo pairando, o farfalhar dos desenhos nos inquieta: um monstro está a despertar. Levanta-se vagarosamente, espreguiçando-se, como se acordasse de um longo sono. Chamas saem do seu corpo, mas o monstro não queima. Ele anda de maneira imponente. Destruidor e severo, anda até o quarto do nosso protagonista, sem preocupações com o que devasta no caminho. De acordo com Roas (2014):

É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31).

Em seu quarto, sentado junto à sua escrivaninha, Conor faz o que mais gosta, desenha. O ambiente está envolto em penumbra e o despertador indica que são meia-noite e sete minutos. A câmera,

em *close up*³, mostra o lápis a desenhar, de forma graciosa e firme, a imagem de uma árvore frondosa ao lado de cemitério sombrio. O olhar do menino parece apreensivo e um de seus muitos lápis começa a deslizar sobre a mesa. O quarto é tomado por um misterioso vento que percorre o ambiente. Conor dirige-se à janela e a abre. O vento forte toma-lhe o rosto que está a observar, ao longe, o mesmo cenário que acabara de pôr no papel. Na sequência seguinte, o espectador é guiado à vida que começa a dar corpo e movimento ao teixo-monstro com seus olhos em brasa. Gigante e forte, destruindo tudo que está à sua frente, vagarosamente a criatura se encaminha à casa de Conor. O teixo-monstro aproxima-se da janela do quarto do protagonista e ambos se fitam por um breve momento. “Eu vim pegá-lo, Conor O’Malley”, informa o monstro com sua voz grave. O monstro aproxima-se ainda mais da janela e rugue ferozmente, fazendo o garoto esconder-se.

À primeira vista, o monstro amedronta e parece ser fundamental que assim o faça, tendo em vista a desestabilização do mundo real almejada. Assim como Roas (2014), apostamos que “medo” não seja a palavra mais adequada. Seguindo a sugestão do autor, a partir de agora falaremos de “inquietação”. Há um teixo-monstro que começa a inquietar uma criança. Inquietando uma criança, parece também interrogar nosso modo (demasiadamente humano) de existir. “Por que não corre, Conor O’Malley? Por que não corre para sua mãe?”, questiona ele. Nesse momento, qualquer vestígio de medo escapa aos olhos do menino. O garoto levanta-se subitamente e fecha a porta do quarto, vociferando: “Deixa-a em paz! Eu não tenho medo de você!”. Eis aí, junto com a inserção do fantástico, mais uma transgressão: as vidas do teixo e do garoto encontram-se em reciprocidade. Logo de primeira o medo é perdido, mas a inquietação atravessa, agiganta-se. Há,

3 O *close up* se refere à extensão da imagem cinematográfica em um plano que isola uma das partes ou um detalhe importante na história. Trata-se de uma “aproximação”, de uma tentativa de maior intimidade com o personagem (JULLIER e MARIE, 2012).

nesta simples cena de introdução de um personagem amedrontador, um monstro e um menino? Ou nosso menino é um monstro?

As dicotomias nos atravessam cena após cena. Através delas, o monstro nos convida a questionar nossas verdades. Ele “provoça - e, portanto, reflete - a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu” (ROAS, 2014, p. 32). Um convite, portanto, para transmutações que só serão possíveis se sustentadas por uma nova “atitude em relação ao mundo” e uma “conversão do olhar: uma maneira particular de estar atento, neste caso, a si mesmo e ao próprio pensamento” (MARCELLO, 2008, p. 131). A imagem em plano aberto, ao final da quarta história, mostra, de um lado, o garoto-monstro em um terreno fragmentado, estremeado pelos questionamentos sobre si e o mundo, enquanto encara, do outro lado, o abismo, o desconhecido. Fitando o abismo que também nos fita, o processo de vacilação invariavelmente nos transforma e “é porque o sujeito se transforma que ele acede à verdade; é somente porque ele muda sua condição mesma de sujeito que ele se vê à produção de um conhecimento” (MARCELLO, 2008, p. 131).

Trata-se, portanto, de vacilar, inquietar para ousar produzir pensamentos desde o chão, no contato com o tremor da experiência. As dicotomias muito usadas nas histórias do teixo-monstro não se opõem perfeitamente; ao contrário, se entrelaçam, perdendo o sentido oposto, purificador, conservador e hierárquico, multiplicando sentidos. Vacilar entre elas é criar novas possibilidades, novos modos de existir. Nesses espaços de ruptura, entendemos que conhecer não é reconhecer, descobrir e/ou representar, mais sim atualizar o mundo, rabiscá-lo mais uma vez. Romper com o real no coração do próprio real, eis a grande marca do gênero fantástico. Não há mundos a descobrir, é de dentro da barriga do real que podemos monstrificá-lo, já aprendemos com Donna Haraway (2009).

Assim como o teixo-monstro faz o garoto perder a segurança, há um Conor-inquiridor no filme que está sempre questionando as decisões tomadas pelos adultos em cena. Estamos em face da discussão acerca de uma fantástica infância, “perturbadora da ordem ‘natural’ do mundo dos homens” (VASCONCELOS; MELO; OLIVEIRA, 2017, p. 73). O garoto também nos convida a vacilar acerca dos lugares onde ele deve estar e do que deve fazer. Destacamos aqui a pergunta de Conor, após uma discussão sobre morar com sua avó ou mudar de país para viver com o pai, e este afirmar ser injusto levar o garoto embora consigo. “Injusto pra quem?”, retruca o filho. Trata-se, portanto, de questionar sobre quem e o que se fala sobre, pela e para a infância, recortando suas possibilidades, limitando suas multiplicidades. Assim, o que se pretende é travar a discussão sobre outra(s) infância(s), aquela(s) fora do projetado, que não se captura, não se mensura e, em contrapartida, está sempre a nos desafiar e interrogar. “Pensar a infância como algo outro é, justamente, pensar essa inquietude, esse questionamento e esse vazio” (LARROSA, 1998, p. 184).

6. Deslocar o olhar para recomeçar, uma humanidade

Numa das sequências do longa-metragem, a avó de Conor assiste a um pequeno filme amador, uma espécie de memória audiovisual de quando seu neto estava com apenas cinco anos e de quando sua filha ainda não estava doente. Nas imagens da película caseira, Lizzie, mãe do menino, afirma que “a vida está sempre nos olhos”, enquanto desenha com ele o que parece ser um monstro. Chama atenção o próprio garoto assistindo com sua avó, embora esta não o veja. Ele está do lado de fora da sala, na porta entreaberta. É a partir dessa frase e desse modo de estar à espreita que habitaremos o território do olhar de Conor, Tateando desaprendizagens.

Olhar o fantástico, ou olhar o mundo com olhos fantásticos é mergulhar na imensidão de possibilidades que habitam virtual-

mente o real. É romper com a ordem dada, desdizer o não-dito, mas inevitavelmente vivido. Laplantine (2004) diferencia ver e olhar, afirmando ser este último uma forma de prestar atenção, um demorar-se no que vê, guardando-o, relacionando o conceito de olhar com uma certa aprendizagem. Na medida em que o fantástico – o teixo-monstro – entranhava a vida e os olhares de Conor, mais intensamente mergulhávamos nas possibilidades rabiscadas pelos seus olhos. Angústia, tristeza, dor, solidão... transmutação.

O olhar de Conor, este que vaza a tela para nos penetrar, é cruel como a vida. E aqui referimo-nos à crueldade ativa de Nietzsche, que “consiste em querer a vontade de potência, em desejar o necessário, em amar o infalível. Ela supõe consentir ao que não pode não ser” (ONFRAY, 2014, p.104). O olhar da mais singela crueza, cuja resistência e persistência denunciam o germinar de uma infância que não foge do real, mas confronta-o, questionando as suas leis e convicções.

“Acreditar é metade de toda a cura”, o teixo-monstro lhe diz após contar a segunda história. Essa mesma afirmação será dita pelo próprio garoto logo adiante, enquanto conversa com sua mãe sobre uma nova possibilidade de tratamento para Lizzie. Ao dizer essas palavras, o menino modifica sua postura anterior, levantando sua cabeça e deixando o olhar desconfiado e de soslaio desaparecer... Uma árvore frondosa no cemitério ganha vida, ao transmutar dor e morte em fagulhas embrionárias de vida outra, outra vida. Não se trata de fugir, mas de mergulhar nas entranhas do real, tirando, de rastros e ranhuras, vontade de potência. Ao final da quarta história, quando o Conor-monstro revive seu pesadelo pela última vez, revela-se a culpa inflamada em seu olhar. Esta é a culpa que o teixo revela estar ali para curar: a culpa de desejar a morte de sua mãe, como fim cruel que estava prestes a se dar, como fim de sua dor e da dela. Nesse sentido, o

teixo jamais fora uma fuga da realidade. O fantástico mostra-se fundamentalmente como o caminho para que Conor O'Malley pudesse olhar para a realidade, transmutando não somente a si mesmo, mas também o mundo à sua volta. Assim, uma fantástica infância diz respeito aos olhares, também fantásticos, que nos fazem desviar, diferir, devir-criança. Caminhando vacilantes com o filme e, por consequência, com o fantástico, ousamos finalizar com um convite, feito bem ali junto ao olhar de Conor, algo que aprendera com uma certa árvore-monstro: veja o que é visível. O visível está na vida, e a vida está sempre nos olhos, pele do mundo, olhos da imaginação. Veja, mas “com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as ‘visibilidades’, [...], é preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas” (DELEUZE, 1992b, p. 123-124). Veja, mas para imaginar, abertura do olhar em fluxo de invenção de si e de mundo, um mundo que vaza, invade, arde como a vida.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Infância e História. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 19-78.
- COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *O bebedor de horizontes: uma trilogia moçambicana*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DECOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles. Três questões sobre seis vezes dois (Godard). In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992a, p. 53-63.
- DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992a, p. 122-130.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós*, Belo Horizonte, vol. 2, n.4, p. 204-219, nov. 2012

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.18, n. 3, set./dez. 2010, p. 811-836.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicol. Soc.**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 15-22, abr. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S010271822007000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> . Acesso em 25 jun. 2019.

KASTRUP, Virgínia. Experiência estética para uma aprendizagem inventiva: notas sobre acessibilidade de pessoas cegas a museus. *Informativa na educação: teoria & prática*. Porto Alegre, vol. 13, n.2, jul./dez, p. 38-45, 2010.

KOHAN, Walter O. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: _____. *Infância, estrangeiridade e ignorância: ensaios de filosofia e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 85-98.

LAPLANTINE, François. A Etnografia como atividade perceptiva: o olhar. In: _____. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004, p. 13-28.

LARROSA, Jorge. O Enigma da infância: ou de que vai do impossível ao verdadeiro. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4 Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1998, p. 183-198.

LARROSA, Jorge. As crianças e as fronteiras: várias notas a propósito de três filmes de Angelopoulos e uma coda sobre três filmes iranianos. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES,

José de Sousa Miguel (org). *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 51-73.

LARROSA, Jorge. Ferido de realidade e em busca de realidade. Notas sobre as linguagens da experiência. In: _____. *Tremores: escritos sobre a experiência*. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 73-122.

LOBO, Lília Ferreira. O nascimento da criança anormal e a expansão da Psiquiatria no Brasil. In: RESENDE, Haroldo. *Michel Foucault: o governo da infância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 199-215.

LOBO, Lília Ferreira. O acontecimento Victor de Aveyron: esboço de uma genealogia da psiquiatrização da infância. *Revista Educação Especial*, vol. 29, n. 56, p; 537-550, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.ufsm.br/revistaeducacaoespecial> . Acesso em maio de 2019.

MESSIAS, Adriano. *Todos os monstros da terra: bestiários do cinema e da literatura*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2016.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 38, p. 343-356, Aug. 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000200011 &lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 24 jun. 2019.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. *Educação&Realidade*, v. 33, n. 1, p. 35-48, jun, 2008. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/6685/3998>>. Acesso em 21 jun. 2019.

ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

RIAL, C. S. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. *Revista Antropologia em primeira mão*, n. 1, p. 4-67. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004. Disponível em <<http://apm.ufsc.br/titulos-publicados/2004-2/>>. Acesso em 25 jun. 2019.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014

SETE Minutos Depois da Meia Noite. Direção: Juan Antonio Bayona. Focus Features, 2016. 1 DVD (108min), color. Título Original: A Monster Calls.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014

VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria; MELO, Marcos Ribeiro de; OLIVEIRA, Roselusia Teresa de Moraes. Imagens, narrativas, culturas infantis em “Abril despedaçado”: tateando um modo de olhar. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, v. 10, n. 21, p. 67-76, 2017. Disponível em: < <https://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/6333/5255>>. Acesso em 21 jun. 2019.

VASCONCELOS, Michele Freitas Faria; Melo, Marcos Ribeiro de; SOUZA NETO, Edson Augusto de. Etnocartografar com olhos rebeldes: infantilando imagens com a ‘A culpa é de Fidel’. *Interdisciplinar*, v. 29, p. 207-233, 2018. Disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/9633>>. Acesso em 25 jun. 2019.

VYGOTSKY, Lev. *A imaginação e a arte na infância*. Lisboa: Relógio D’água, 1930/2009.

WEINMAN, Amadeu de Oliveira. *Infância: um dos nomes da não razão*. Brasília: Editora UNB, 2014.

WUNDER, Alik. Das imagens que movem o pensar. In: SCARELLI, Giovana; FERNANDES, Priscila Correia. O que te move a pesquisar? Ensaio e experimentações com o cinema. Porto Alegre: Sulina, 2016, p. 12-31.

ZANELLA, Andréa Vieira. *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulinas/Editora da UFRGS, 2013.



Antropologia e Cinema: Amazônia em Conflito no Filme Vale dos Esquecidos

*Anthropology and Cinema: the
Amazon in Conflict in Vale dos
Esquecidos Film*

FERNANDA SALVO
fernandasalvo@hotmail.com

Resumo

Neste artigo discutiremos o documentário *Vale dos esquecidos* (2012), de Maria Raduan. O filme reconstrói a experiência dos índios Xavante Marãiwatsédé, do Mato Grosso, na luta histórica que travam pela posse de seu território. Nossa análise buscará identificar de que modo os registros do filme confrontam os elementos históricos, gesto que nos auxiliará a tecer uma crítica sobre as relações entre cultura e poder na sociedade brasileira. Para introduzir a discussão, acionaremos a contribuição da antropologia visual, explorando suas possibilidades interdisciplinares, pois nosso objeto de estudo tangencia o terreno fronteiro entre o cinema e a antropologia.

Palavras-chave: antropologia visual; documentário; Amazônia; análise fílmica

Abstract

In this article we are going to discuss the documentary *Vale dos Esquecidos* (2012) by Maria Raduan. This film depicts the experience of Xavante Marãiwatsédé indigenous people, in the midwestern state of Mato Grosso, Brazil and their historical ongoing struggle of their territory. Our analysis is set out to identify the way in which the film records compare the historical elements. This gesture will help us build a critique about the relationship between culture and power in Brazilian society. To start the discussion, we will consider the contribution of visual anthropology, exploring its interdisciplinary possibilities as the object of our studies is in line with both cinema and anthropology fields.

Key words: visual anthropology; documentary film; the Amazon; film analysis



1. Antropologia visual e interdisciplinaridade

As relações entre a antropologia e o cinema são longevas. Carlos Reyna (2017) destaca que dois acontecimentos demarcam a gênese desse encontro, no ano de 1895:

O primeiro, Louis-Félix Regnault filmava com um “fuzil cro-nofotográfico” do fisiologista Etienne-Jules Marey, registrava uma mulher Wolof fabricando potes de argila no quadro da Exposição Colonial de Paris. Em dezembro desse mesmo ano os irmãos Lumière apresentavam ao público de “Grand Café”, em Paris, um filme sobre “A chegada de um trem à estação de La Ciotat”. Ambos casos são geralmente identificados como os primeiros filmes com valor etnográfico e documental, respectivamente (REYNA, 2017, p. 38).

Em sentido similar, Ruben Caixeta (2008) argumenta que, originariamente, o impulso do cinema é etnográfico: “Estão na origem do cinema esse desejo e essa filosofia da alteridade, mostrar a cultura do outro para o outro, deixar o olhar e o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro” (CAIXETA, 2008, p. 103). Desde o início do cinema etnográfico, diz Caixeta, foi preciso mostrar a imagem realizada ao outro filmado, para saber se o olhar endereçado pelo cineasta correspondia à sua perspectiva. Não por acaso, Robert Flaherty projetava para os Inuit do Ártico canadense, na década de 1920, as imagens que realizou deles, com o objetivo de captar as impressões dos nativos, que serviriam para balizar novas filmagens.

José da Silva Ribeiro (2004, 2005) escreve que a antropologia visual nasceu em meados do século XIX, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem, tornando-se tributária, ainda, da expansão industrial. Segundo o autor, pode-se afirmar que a antropologia visual:

1) É tão antiga como a antropologia, com o aparecimento das imagens provenientes da era da reprodutibilidade técnica [...]; 2) Evoluiu, cresceu e desenvolveu-se paralelamente à fotografia, ao cinema e aos novos *media*; 3) O nome deve-se a Margaret Mead; 4) Teve a sua primeira reunião científica internacional em 1973 no IX Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas realizado na cidade de Chicago (...). (RIBEIRO, 2004, p. 46).

De acordo com Ribeiro, para uma compreensão precisa do quadro de emergência da antropologia visual, é preciso contextualizar o advento do cinema e da antropologia no bojo das transformações históricas, sociais, políticas e culturais do século XIX. Naquele período, tanto a antropologia quanto o cinema, em seu impulso de documentar outras culturas, sociedades, geografias e modos de vida, privilegiaram o processo de observação científica. O nascimento desses dois campos distintos “coincide com a sistematização da atitude analítica como um dos aspectos predominantes na atitude científica do século XIX e com a expansão industrial” (RIBEIRO, 2005, p. 615).

No encontro intercultural, os aparatos visuais cumpriram, primeiramente, sua vocação indicial - fortalecendo a ideologia da objetividade. Os registros realizados atuaram como prova ou testemunho da realidade focalizada, corroborando a instrumentação científica da modernidade. “Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões” (RIBEIRO, 2005, p. 615).

Ao se colocar a serviço da ciência, as tecnologias de produção da imagem converteram a alteridade¹ no objeto de sua observação.

1 Neste trabalho utilizamos o termo alteridade baseados no sentido que lhe confere Mariza Peirano (1999). A autora escreve que a alteridade é o princípio fundante da antropologia, que foi por muito tempo definida pelo “exotismo de seu objeto de

Com efeito, o olhar lançado às sociedades distantes emergiu carregado da subjetividade dos observadores, tornando-se responsável pela constituição da imagem do Outro sob o ponto de vista dos impérios e da sociedade ocidental. Tais desenvolvimentos encaminharam à cisão entre os espaços geográfico-culturais, pois as sociedades e culturas passaram a ser divididas entre “predominantemente observadas (fotografadas, estudadas, cinematografadas) e predominantemente observadoras (que fotografam, estudam, produzem filmes), orientais e ocidentais, sul e norte, pobres e ricas, rurais e urbanas, femininas e masculinas” (RIBEIRO, 2005, p. 616).

No princípio, explica Ribeiro, a antropologia visual se sustentou por noções positivistas que, além de preceituar a observação objetiva da realidade, postulavam que o rigor da observação é garantido pelo método da pesquisa. “No entanto, frequentemente se admite a natureza socialmente construída da realidade cultural e a natureza experimental de nossa compreensão de qualquer cultura (...)” (RIBEIRO, 2005, p. 629). Por isso mesmo, acentua o autor, foi no âmbito da própria antropologia visual que surgiram os primeiros questionamentos sobre as possibilidades da representação de outras culturas:

Bem à frente da representação da escrita, os filmes documentais e etnográficos começaram a tomar consciência das dificuldades implicadas na representação de outros

estudo e pela distância, concebida como cultural e geográfica, que separava o pesquisador de seu grupo de pesquisa” (PEIRANO, 1999, p. 2). Compreender a alteridade nesses termos é considerar a distância existente entre dois mundos distintos - distância essa caracterizada pela diferença entre padrões culturais, normativos, simbólicos, etc. Na atualidade, argumenta Peirano, se o ideal do encontro radical com a alteridade não ocupa mais posição preponderante na antropologia (pois a alteridade foi se tornando cada vez mais próxima, “amenizada”), é preciso notar que o conceito ainda é imprescindível para disciplina; sem ele, a antropologia “não reconhece a si própria” (PEIRANO, 1999, p. 2).

mundos e pessoas através do *medium* imagens e da forma particular das histórias da cultura euro-americana (DEVEREAUX *apud* RIBEIRO, 2005, p. 629).

Conseqüentemente, noções até então adotadas no trabalho de campo foram gradativamente sendo repensadas, sobretudo, aquelas ligadas à possibilidade de apreensão objetiva da realidade. Assim, os antigos procedimentos deram passagem à antropologia “multissituada”, que se abriu a uma multiplicidade de interpretações dos fenômenos sociais. Nessa nova forma de abordagem, “o investigador torna-se presente, desvelando ou mostrando a experiência do antropólogo no terreno, o seu lugar de observação, as relações estabelecidas, os saberes aí adquiridos ou construídos a partir daí” (RIBEIRO, 2005, p. 630).

No cinema, o documentário considerado um dos precursores da antropologia visual é *Nanook of the North* (*Nanook, o esquimó*) (1922), do norte-americano Robert Flaherty (1884-1951). O cineasta deslocou-se para a Baía de Hudson, no norte do Canadá, para filmar o cotidiano dos esquimós – o povo Inuit. Na narrativa, Flaherty reconstituiu os hábitos tradicionais da cultura dos Inuit, documentando também as práticas do presente – tais como a caça e a pesca.

Nanook, o esquimó é considerado um marco na história do cinema antropológico, precisamente pelo modo como Flaherty decidiu se aproximar dos Inuit. Para Clarisse Alvarenga:

Flaherty rompe com os pressupostos das viagens que fazia a trabalho, impregnadas de interesses capitalistas -, ao mesmo tempo em que se afasta da programática dos filmes de viagem e dos filmes etnográficos, evitando enquadrar os sujeitos filmados a partir de um ponto de vista exógeno. Ele se aproxima dos Inuit, convive com eles durante longos pe-

ríodos, não narra as peripécias dos exploradores (no caso, as próprias peripécias), não filma modos de vida tradicionais a fim de que sejam estudados por especialistas posteriormente, nem oferece uma representação conclusiva sobre a alteridade, segundo o ponto de vista do colonizador. Diferente disso, cria um filme junto com os povos filmados, uma nova forma de fazer cinema, um novo método, inventando para si uma tradição [...]” (ALVARENGA, 2017, p. 83).

De modo análogo, Carlos Reyna (2017) afirma que as escolhas feitas por Flaherty abriram importante perspectiva para a reflexão sobre o encontro entre culturas: “Juntaram-se de alguma maneira duas modalidades culturais para assim poder observar tanto a vida cotidiana quanto os meios derivados de conhecimentos sistematizados” (REYNA, 2017, p. 38). A opção do cineasta pode ser compreendida como um dos primeiros impulsos “para a introdução dos meios de comunicação (cinema, vídeo e fotografia) na aquisição de conhecimento antropológico” (REYNA, 2017, p. 38). Tal conhecimento, salienta Reyna, torna-se importante para as experiências dos diferentes participantes do contato intercultural:

Conhecimento através do qual tanto os povos que têm enfrentado o desafio que supõe a representação de suas próprias histórias e culturas, quanto dos antropólogos usuários do audiovisual que tentam ou reconstruir culturas no sentido contrário aos processos de aculturação, e divulgar elementos do comportamento tradicional para a posteridade, ou analisar os diferentes fenômenos culturais apoiados nas imagens como fonte reveladora da descoberta antropológica (REYNA, 2017, p. 38).

Essas asserções indicam que, ao longo das décadas, o cinema vem assumindo diversas finalidades, no que diz respeito aos usos

que a antropologia lhe confere: “Como *ferramenta* e como *objeto* de pesquisa. Como *ferramenta* também denominado de antropologia visual ou filme etnográfico, é utilizado tanto como instrumento de pesquisa nos fenômenos culturais, quanto meio de ilustração e difusão das pesquisas” (REYNA, 2017, p. 38). Com o advento da área denominada “antropologia filmica”, explica Reyna, se abriram horizontes para a produção de filmes documentários e para a investigação das imagens em movimento.

Sobre as atualizações dos modos de fazer da pesquisa em antropologia visual, Carlos Reyna comenta:

Contemporaneamente, o que tudo indica, é que a pesquisa em antropologia visual não só se limita à utilização do filme etnográfico como método, mas a coleta de dados etnográficos e interpretação antropológica está se originando de outras fontes não etnográficas tais como a internet, televisão e fundamentalmente, diria eu, o cinema documentário e a ficção. Portanto é necessário entender as procedências, sequências e percursos desses fluxos de informação. Eles são verdadeiros e atuais fontes de produção do sentido, cuja existência nos impõe seu estudo, pois nos apresentam explicitamente representações da cultura (REYNA, 2017, p. 39).

Ribeiro (2005) considera que, na atualidade, é notória a ascensão da antropologia visual em relação a distintas áreas de conhecimento:

A antropologia visual hoje adquire um novo fôlego e uma maior audácia. É um lugar de oportunidades. Medievalistas franceses e alemães adotam-na e formulam, dentro da antropologia histórica, uma antropologia das imagens (Jean-Claude Schmitt, Hans Belting). Os historiadores re-

correm cada vez mais ao cinema como fonte para outros estudos da história (Marc Ferro, Robert Rosenstone, Peter Burke). Os cineastas e os teóricos do cinema entendem não ser possível o estudo do cinema sem o recurso às ciências sociais e à antropologia (Bergala, Aumont). A antropologia institui o cinema como terreno (Weakland, 1995; Canevacchi, 1990; Stam & Shohat, 1995) (RIBEIRO, 2005, p. 636).

Em síntese, pode-se afirmar que a antropologia visual “se constitui como amplo campo interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as ciências e as tecnologias da comunicação” (RIBEIRO, 2005, p. 637). Seguramente, a disciplina tem como foco de abordagem a vida social. As imagens que produz, formas simbólicas portadoras de significados, auxiliam na compreensão das relações entre cultura e sociedade. Se por um lado a antropologia visual se vale das tecnologias audiovisuais como fontes de interpretação, por outro, é sob a moldura histórica e cultural que seus registros alcançam dimensão antropológica, assumindo caráter intemporal (RIBEIRO, 2005).

Com o objetivo de explorar as possibilidades críticas que se abrem com a antropologia visual é que propomos, a partir de agora, tecer alguns comentários sobre o documentário *Vale dos esquecidos* (2012), de Maria Raduan. O filme, pelo tema que aborda, dialoga com os pressupostos da antropologia visual, sem, contudo, se limitar ao gesto de legitimação do método antropológico.

No caso de *Vale dos esquecidos*, o *ethos* antropológico se afirma pelo modo como o documentário explora as relações de alteridade entre índios e brancos, propondo novas possibilidades de produção de sentidos sobre o processo de “colonização” da Amazônia brasileira – investida encampada pelos governos militares. Em *Vale dos esquecidos*, Maria Raduan adota uma perspectiva anticolonial para reconstituir a experiência dos índios Xavante

Marãiwatsédé, do Mato Grosso, na luta histórica que travam pela posse de seu território. Nosso gesto analítico buscará identificar como os elementos do documentário cotejam a experiência histórica, tecendo uma crítica sobre as relações entre cultura e poder na sociedade brasileira.

2. Amazônia em conflito

O documentário *Vale dos esquecidos* se filia àquele gesto identificado por Ella Shohat e Robert Stam (2006), que, ao estudar extensa filmografia do Terceiro Mundo, destacam a maneira como muitos cineastas periféricos negaram o historicismo eurocêntrico para construir seus próprios relatos, tomando controle de suas próprias imagens - na proposição de uma reescrita da história colonial.

O filme narra o episódio da expulsão dos índios Xavante Marãiwatsédé do nordeste do Mato Grosso, quando, no ano de 1966, o governo militar decidiu dar outra finalidade às suas terras. Na narrativa, fotografias da época mostram os indígenas entrando em um avião da Força Aérea Brasileira (FAB), com destino à missão São Marcos - que ficava a 600 km de distância de seu território. A deportação dos Xavante ocorreu com o aval do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que, mais tarde, seria substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A operação visava, literalmente, retirar os índios do mapa, por interesses políticos e econômicos.

A cartela de abertura do documentário explica que, na década de 70, surgiria no território dos Xavante a maior fazenda do mundo: a Suiá-Missú, que possuía 1,5 milhão de hectares (terreno que equivale a 252 vezes a área de Manhattan). À época, seus proprietários receberam da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) um financiamento de US\$ 30 milhões. Entretanto, tudo isso só foi possível graças a um

documento do SPI atestando a inexistência de índios na região. A cartela também anuncia que o filme de Raduan se passa no Brasil contemporâneo, no território em que um dia foi a Fazenda Suiá-Missú.

Reconstruir uma narrativa, considerando a existência de povos subjugados no processo de constituição do estado-nação, parece ser o gesto político fundamental que o filme endereça. Ao fazê-lo, o documentário coloca sob suspeita os relatos e as mediações discursivas responsáveis pela criação da ideia da nação brasileira como portadora de uma identidade unificada. Com Stuart Hall (2006) lembramos que a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”, forjada, invariavelmente, em práticas discursivas. Segundo o autor, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional” (HALL, 2006, p. 59). Por isso, explica Hall, as culturas nacionais são atravessadas por profundas divergências internas, já que, a rigor, elas subordinam e anulam toda e qualquer forma de diferença. É exatamente essa seara dos apagamentos e interdições do outro, dentro de uma cultura nacional, que o documentário de Raduan adentra.

Em seus momentos iniciais, *Vale dos esquecidos* apresenta uma imagem paradigmática no contexto discutido: vemos uma imensa floresta pegando fogo. Esse registro tanto remete aos problemas existentes no extracampo – como a destruição oriunda das queimadas e do desmatamento na Amazônia, problemas intensos ainda nos dias atuais –, quanto antecipa questões centrais a serem discutidas na narrativa: o conflito por terra, a destruição do ecossistema, a expulsão dos habitantes nativos de seu lugar de origem, assim como a prevalência dos interesses geopolíticos sobre a região.

Essa sequência de abertura comporta um dos únicos momentos em que o documentário assume a estratégia reflexiva, pois, na banda sonora que acompanha as imagens da floresta em chamas, escutamos a voz da diretora, Maria Raduan. Em tom confessional, ela diz: “A primeira vez que eu vi uma queimada foi ainda na infância, no Mato Grosso, bem no centro do Brasil. Talvez por isso, a sensação de voltar pra Amazônia tenha sido como a de rever um parente distante. Índios expulsos de seu lugar de origem, posseiros tentando conseguir um pedaço de terra, grileiros invadindo terras ilegalmente, sem-terra esperando decisões do governo e fazendeiros lutando para manter suas propriedades. A paisagem mudou, mas os conflitos que eu conhecia quando era criança continuam os mesmos. Como pano de fundo de tudo isso, fogo e violência: um pedaço do Brasil em guerra contra si mesmo”.

O depoimento inicial de Raduan, espécie de epígrafe, introduz os atores sociais que serão entrevistados no filme. Assim, falam no documentário os Xavante, os fazendeiros, os sem-terra, os posseiros, além de defensores dos direitos humanos. Em sua construção narrativa, *Vale dos Esquecidos* escolhe apresentar os testemunhos dos sujeitos filmados como tentativa de interpretação da História.

As vozes engendram a reconstrução dos acontecimentos, a partir de múltiplas perspectivas. São as falas dos 10 entrevistados que oferecem a dimensão do confronto de alteridades na região e a complexidade da disputa por terras na Amazônia, além de evidenciar os interesses políticos e econômicos que alicerçam a situação. Entretanto, o documentário, enquanto instância de enunciação, evita os comentários ou a emissão de juízos de valor. Com postura observativa, a equipe de filmagens mantém a posição de recuo em relação ao universo narrado. Pelo modo como a narrativa é construída, o próprio espectador é interpelado a produzir uma perspectiva crítica sobre o que vê e escuta.

Os depoimentos dos sujeitos filmados, articulados às imagens de arquivo, fotografias e reportagens são os fragmentos documentais que, reunidos pelo trabalho da montagem, confirmam o gesto investigativo de *Vale dos Esquecidos*. Lembremos que o documentário investigativo “se caracteriza não exatamente por se concentrar em pessoas ou instituições, mas em situações que deram condições para o surgimento de determinados fatos” (SQUIRRA *apud* ZANDONADE e FAGUNDES, 2003, p. 20).

Dentre os entrevistados, o primeiro a falar é o cacique dos Xavante, Damião Paridzané. Ele conta que seus antepassados estavam na região muito antes da chegada de Ariosto, o fundador da Suiá-Missú. O cacique faz um desenho no chão para mostrar o local onde os Xavante levantaram a primeira aldeia, e depois a segunda, fundada pelo seu pai. Nessa época, conta Paridzané, Ariosto instalou a sede da Fazenda. “Eles tinham o interesse de nos tirar daqui. E sutilmente conseguiram nos deslocar”, relata. O cacique mostra o local onde está o cemitério dos índios, mortos pelos brancos, em razão da disputa pelo território. Sobre a expulsão de seu povo, na década de 1960, o cacique diz: “Essa terra é sagrada pra nós, é nossa vida. Mesmo assim fomos tirados daqui como animais. Eles nos vigiavam para que ninguém fugisse. Não tínhamos um minuto de paz. A vigília durava dia e noite. Meus amigos de infância foram todos mortos. Não gosto nem de lembrar”, desabafa.

Num outro trecho da narrativa, surge um dos depoimentos que diverge fundamentalmente da fala do cacique. É aquele de Filemon Limoeiro, fazendeiro e candidato a prefeito na região, à época da realização do documentário. O fazendeiro relata que comprou sua propriedade legalmente e assume que foi um dos maiores incentivadores para que os posseiros ocupassem a área. Defende que os brancos são a favor dos direitos dos índios, desde que se respeite também o direito dos brancos. Ao final da en-

trevista, Filemon coloca as questões centrais que o preocupam, indagando: “Em que situação fica a região? em que situação fica o governo? em que situação ficam os proprietários?”. Sua fala sugere que se a disputa por terras é uma questão premente na região, a existência dos Xavante sequer chega a ser formulada como parte do problema. Os índios são completamente interditados do horizonte de preocupações do candidato a prefeito.

Dentre os depoimentos de *Vale dos Esquecidos*, há dois fundamentais para recuperar o momento político que emoldurou a expulsão dos Xavante. Aquele do ex-administrador da Fazenda Suiá-Missú, Dario Carneiro, e aquele do bispo emérito de São Félix do Araguaia, Dom Pedro Casaldáliga. O bispo viveu na região por mais de 40 anos. Ele conta que na sua chegada percebeu a falta de infraestrutura e ausência do Estado, e logo ficou claro que o problema no local gravitava em torno da terra. “A terra dos índios, a terra dos fazendeiros, a terra dos sem-terra, dos posseiros e a terra dos peões que trabalhavam a favor da terra dos fazendeiros. A palavra terra passou a ser a palavra de ordem”. Naquele momento, conta o bispo, o Brasil estava em plena ditadura militar e o governo instituiu a SUDAM, adotando oficialmente uma postura latifundiária. Segundo Casaldáliga, em 1966 ocorreu a deportação dos índios, que foram arrancados de seu território para dar lugar ao latifúndio. Essa deportação, argumenta o bispo, foi oficial, porque os Xavante foram levados em avião da FAB.

Sobre esse episódio, o antigo administrador da Suiá-Missú, Dario Carneiro, relata que, no fim da década de 1960 os índios foram “convencidos” a sair de seu território pelos padres da missão São Marcos. Ao acompanhar os clérigos muitos indígenas foram dizimados, vitimados por uma epidemia de sarampo - em uma semana morreram mais de 70. Dentre os sobreviventes, muitos quiseram voltar a seu território, mas receberam da administra-

ção da Suiá-Missú a resposta de que não seria mais possível retornar, pois outra destinação havia sido dada àquela área.

De acordo com Carneiro, durante três décadas depois da expulsão, os índios sobreviventes ficaram espalhados por outras aldeias Xavante. Enquanto isso, o cenário na região se modificou profundamente. Surgiram fazendas e duas cidades cresceram dentro da área onde habitavam os indígenas. Em 2002, o território já havia sido demarcado. Mas os índios, agora apoiados pela FUNAI, se organizaram e resolveram voltar à terra natal. Eles ficaram nove meses acampados na beira da estrada, na divisa do território que um dia foi deles. Do outro lado da trincheira, os posseiros montaram guarda, impedindo sua entrada.

Segundo o cacique Damião, foram nove meses de sofrimento, poeira, chuva e água contaminada, porque os brancos jogavam vacas mortas nos rios. Durante a espera, três crianças Xavante morreram. Finalmente, veio a decisão da Justiça, determinando que os índios ocupassem apenas uma parte do território, 30 hectares, uma única fazenda. Também ficou estabelecido que os posseiros poderiam continuar no lugar. Na atualidade, os índios vivem na área, sob constante ameaça.

A tais depoimentos dos sujeitos filmados, *Vale dos Esquecidos* apresenta uma outra camada discursiva, pois o documentário de Raduan recupera, a partir de imagens de arquivo, a propaganda do governo militar, realizada na década de 1970, cujo objetivo era defender o povoamento da Amazônia.

Esse registro é feito de uma perspectiva clássica de documentário, que utiliza uma *voz off*, a chamada “voz de Deus”. Bill Nichols (2005) denomina esse modelo documental de “modo expositivo”, quando o narrador expressa uma verdade absoluta sobre o tema tratado. Segundo Nichols, essa *voz off* é masculina, racional,

científica. Ela enuncia de maneira onisciente, é detentora do saber. Nesse tipo de documentário, as imagens existem para sustentar uma tese defendida pelo discurso; a relação estabelecida entre essas duas instâncias é bastante eficaz em termos de persuasão.

Na propaganda oficial, escutamos:

“A colonização da Amazônia é dificultada pela escassez relativa de transportes. A Transamazônica é um passo imenso no sentido da ocupação racional de uma área que se caracteriza por um vazio demográfico só comparável ao das desoladas regiões polares. O presidente Médici expressou sua confiança em que a Transamazônica possa ser o caminho para o encontro da verdadeira vocação econômica da Amazônia. O coração da Amazônia é o cenário para que se diga ao povo que a revolução e este governo são essencialmente nacionalistas e a prevalência das soluções brasileiras para os problemas do Brasil. Dois desses problemas são: o homem sem terras do Nordeste e a terra sem homens na Amazônia”.

Nessa imagem de arquivo, junto ao discurso apresentado na banda sonora, vemos cenas de árvores sendo derrubadas, tratores abrindo estradas. O presidente Médici hasteia a bandeira nacional, coroando o clima nacionalista presente no enunciado.

Para além do caráter informativo do arquivo - que nos leva a compreender melhor o processo de “colonização” da Amazônia e os interesses que ele atendeu -, tais imagens produzem um outro efeito de sentido, quando inseridas no filme de Raduan: elas entram em choque com os testemunhos anteriores, sobretudo, aqueles de cacique Damião, de Dario Carneiro e de Dom Pedro Casaldáliga.

Aqui se sobressai o trabalho da montagem do filme, que assume gesto crítico, evidenciando aspectos irreconciliáveis do mundo

social. A partir das perspectivas contrastantes, justapostas pela montagem, tornam-se nítidas as contradições resultantes da modernização realizada de modo implacável na Amazônia.

Como observa Ana Pizarro (2012), a Amazônia do século XXI resulta de um programa que teve início nas décadas de 1960 e 1970, gestado com a participação dos governos militares, cujo discurso de modernização e integração nacional tinha como objetivo atender interesses geopolíticos. A autora escreve que

depois do golpe militar de 1964, com a queda do presidente João Goulart, as forças militares ocuparam a Amazônia brasileira, perseguindo e dispersando os principais líderes políticos democráticos, o que abriu caminho para a proposição de um plano de modernização da região, elaborado no Sul do país. Isso implicou na entrada de capital nacional e internacional, assim como na redefinição do espaço e das condições de vida da população. No final dos anos 1950, a integração geográfica da Amazônia com o Sul – na verdade uma proposta geopolítica – já havia começado, através das rodovias. É possível perfilar um núcleo ligado à indústria automotora, assim como suas indústrias adjacentes. Este polo industrial é intensamente estimulado pelos militares que, sob o discurso da modernização da Amazônia e sua integração nacional, conseguem promover seu projeto geopolítico, através da construção de rodovias. (...) Este projeto foi colocado em prática sem que os habitantes da Amazônia tomassem parte nas decisões (PIZARRO, 2012, p. 166).

O cômputo dessa medida unilateral, explica Pizarro, reordenou a vida dos habitantes desde a década de 1960, que não mais se estabeleceria a partir dos rios, já que as estradas fluviais dariam lugar às rodovias e à construção de hidrelétricas, prejudicando

os modos de vida e o ecossistema. Com efeito, houve o “aparecimento de novos problemas, como, por exemplo, o surgimento dos trabalhadores sem-terra, localizados pelo governo em torno da Transamazônica, ou mesmo a expulsão de trabalhadores rurais de seus lugares de vida e trabalho” (PIZARRO, 2012, p. 167).

As considerações de Pizarro, assim como os registros de *Vale dos Esquecidos*, evidenciam o desfecho catastrófico que o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) do regime militar perfilou no interior do Brasil.

3. Apontamentos finais

Na definição de Bill Nichols (2005) o documentário é o registro cinematográfico que trata de representações do mundo social e que possui a particularidade de estabelecer postulados ou asserções sobre esse mundo. Para o autor, se os documentários podem ser denominados “filmes de não-ficção”, é porque abordam o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta. Do documentário, sugere Nichols, não tiramos apenas prazer, mas uma direção sobre questões sociais ou problemas recorrentes nas comunidades em que vivemos.

Essa concepção de Nichols clarifica as razões pelas quais, contemporaneamente, a antropologia visual aciona, cada vez mais, as contribuições do cinema documentário como fonte potencial de interpretação e produção de sentidos sobre a cultura (REYNA, 2017). É que as imagens criadas por uma sociedade cifram os valores simbólicos e culturais, assim como os embates e disputas pelo poder que regem a vida compartilhada.

“Se o documentário é esse cinema ‘engajado no mundo’ [...], que não se faz sem o embate com o outro e com o próprio mundo social, sua dimensão política é inegável” (GUIMARÃES e GUIMARÃES,

2011, p. 78). Por isso, afirmamos que as imagens de *Vale dos Esquecidos* são políticas, dissidentes. Com sua revisão histórica, o filme destrona o retrato oficial do mundo. Desestabiliza a ideia de “unificação” da nação. Lança dúvidas sobre o mito disseminado entre nós - construído inicialmente pelo olhar europeu, e retomado pelos governos militares - de que a Amazônia é um imenso vazio demográfico, uma terra sem história (PIZARRO, 2012).

Com o documentário, somos obrigados a travar contato visual com as causas dos povos eclipsados na longa trajetória de unificação do estado-nação, reconhecendo a importância de sua luta histórica e contemporânea. A reescritura do passado, em *Vale dos Esquecidos*, inevitavelmente reescreve o presente.

Referências

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

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul. a dez. 2008.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. “Da política do documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

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

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PEIRANO, Mariza G. S. “A antropologia em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil”. Brasília, 1999. Disponível em: http://www.marizapeirano.com.br/artigos/1999_a_alteridade_em_contexto.htm. Último acesso: 11/09/2020.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio - imaginário e modernização*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2012.

REYNA, Carlos P. “Antropologia do cinema: As narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica”. *Teoria e Cultura – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora*. v. 12. n. 2, p. 37-51, jul. a dez. 2017.

RIBEIRO, José da Silva. “Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação”. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005.

_____. “Notas para um debate em antropologia visual”. *Revista Mackenzie Educação, Arte e História da Cultura*, n. 3, p. 45-67, 2004.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ZANDONADE, Vanessa; FAGUNDES, Maria Cristina de Jesus. *O vídeo documentário como instrumento de mobilização social*. Monografia do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis/Fundação Educacional do Município de Assis. Assis, São Paulo, 2003.

Referências filmográficas

Nanook of the North (Nanook, O esquimó). Direção: Robert Flaherty. Roteiro: Frances H. Flaherty e Robert Flaherty. 79 minutos. Estados Unidos da América. 1922.

Vale dos Esquecidos. Direção: Maria Raduan. Roteiro: Felipe Braga e Maria Raduan. Produção Executiva: Eliane Ferreira. Fotografia: Sylvestre Campe. Montagem: Jordana Berge. 75 minutos. Brasil, 2012.



Webdoc Retiro Retratos – Hipermedia, Interatividade e Cartografia Urbana

Webdoc Retreat Portraits –
Hypermedia, Interactivity and
Urban Cartography

GLAUBER MARTINS FREIRE XAVIER

Resumo

Este artigo propõe lançar um olhar sobre o webdoc *Retiro Retratos* (2017), procurando entender como a interatividade e a hipermedialidade são acionadas na estrutura narrativa da obra, que potencialidades podemos destacar em sua proposta de cartografia urbana e como funcionou o processo criativo do *Hackathon Webdoc Bom Retiro* na produção do referido webdoc. Como procedimento metodológico, serão considerados apontamentos de Ana Gaudenzi, Judith Aston, Manuela Penafria, Susan Sontag e Tatiana Levin, sobre definição, análise e categorização de webdocs. Com o objetivo de investigar o modo de fazer, serão solicitadas contribuições da crítica de processo de criação de Cecília Almeida Salles.

Palavras-chave: webdocumentário; hackathon webdoc; processo de criação

Abstract

This article proposes to take a look at the *Retiro Retratos* webdoc (2017), seeking to understand how interactivity and hypermediality are triggered in the narrative structure of the work, what potentials we can highlight in its urban cartography proposal and how the *Hackathon Webdoc* creative process worked. *Bom Retiro* in the production of the referred webdoc. As a methodological procedure, notes from Ana Gaudenzi, Judith Aston, Manuela Penafria, Susan Sontag and Tatiana Levin will be considered on the definition, analysis and categorization of webdocs. In order to investigate the way of doing it, contributions from the critic of the creative process of Cecília Almeida Salles will be requested.

Key words: web documentary; webdoc hackathon; creation process



1. Introdução

Diante de uma imensurável produção mundial de documentários produzidos ao longo da história, os documentários contemporâneos – dando continuidade ao seu legado, fornecendo múltiplas possibilidades de tratamentos sobre o real – seguem se transformando pelos avanços tecnológicos, pelas novas mídias e suas convergências, podendo, inclusive, dar origem a novos gêneros como o webdocumentário interativo (webdoc). Acessado através de uma interface interativa conectada à rede mundial de computadores, podemos considerar que o documentário, pode agora – como webdoc – se inscrever num ambiente hipermidiático, colaborativo e com narrativas de múltiplos caminhos.

Em meio a diversas incertezas, realizadores brasileiros se lançam neste instigante terreno. Produzindo obras moldadas por uma experimentação narrativa ainda em desenvolvimento, estes realizadores se reinventam criando diferentes processos criativos e caminhos para viabilizar seus projetos. Acredito que o estudo de seus percursos possa servir de inspiração para outros webdocumentaristas e pesquisadores, revelando obstáculos e escolhas tomadas na produção de um webdoc no contexto brasileiro.

Podemos afirmar que no cenário internacional já exista uma cena webdocumental. Como alguns dos principais fomentadores, podemos citar o órgão governamental canadense *Nacional Film Board (NFB)*, o canal de televisão franco-alemão *Arte*, jornais como *New York Times* e *The Guardian*, centros de pesquisa como o *MIT Open Documentary Lab*, festivais consagrados como o *Internacional Documentary Film Festival Amsterdam IDFA* e espaços de articulação especializados como o *site i-Docs*. No Brasil a cena vem se constituindo aos poucos, mas já podemos encontrar algumas iniciativas especializadas como o projeto *BUG404* e o *Estúdio CRUA*.

Até o primeiro semestre de 2020 o *Estúdio CRUA*, através das ações dos *Hackathons Webdoc* já contabilizavam um total de seis webdocs produzidos, entre eles *Retiro Retratos* (disponível em <http://retiroretratos.com.br/>), um webdoc feito em colaboração, por vinte criadores, num período de seis dias de imersão no bairro do Bom Retiro na cidade de São Paulo. A proposta desse artigo é revelar de forma crítica, parte desse processo de criação e analisar diferentes aspectos da obra webdocumental produzida a partir dessa imersão.

Partindo de uma tentativa de definição de webdoc, inspirado em estudos de diferentes pesquisadores, será proposto um mirante para abordar a obra *Retiro Retratos*. Em seguida discutiremos sobre as particularidades dos *Hackathons Webdoc* do *Estúdio CRUA* e mais especificamente sobre o processo criativo vivenciado no *Hackathon Webdoc Bom Retido*. Serão analisados alguns documentos de processo, procurando resgatar a memória do percurso criativo. Por último realizaremos uma análise sobre a fruição e a forma da obra, procurando destacar possíveis potencialidades encontradas.

2. O que é um webdoc?

Procurando caminhar no sentido de uma definição para webdoc, podemos tomar como base inicial a distinção, apontada por Gaudenzi, entre documentário linear e documentário interativo:

Tanto o documentário linear como o interativo tentam criar um diálogo com a realidade, mas o tipo de mídia que eles usam permite a criação de produtos diferentes. Se o documentário linear demanda a participação cognitiva dos espectadores (o ato de interpretar), o documentário interativo exige a participação física (decisões que são traduzidas em atos físicos como clicar, se

movimentar, falar, comentar, etc). Se o documentário linear é baseado no filme, o documentário interativo pode utilizar qualquer tipo de mídia existente. Se os documentários lineares são vistos em uma tela, documentários interativos podem ser vistos, ou explorados, em movimento, no espaço físico ou da realidade aumentada (utilizando plataformas móveis como telefones celulares, computadores portáteis e tablets.). (GAUDENZI, 2013 *apud* CABRAL, 2015, p 66-67)

Compactuo com Manuela Penafria a ideia de que o termo documentário não possua um significado estável e delimitado, sendo então algo que não se define, mas que se experimenta. Os webdocumentários seriam uma das mais recentes experimentações do gênero documentário, “que surgem numa moldura de tecnologia exacerbada, onde os meios são cada vez mais interativos, não-lineares e, acima de tudo, personalizáveis.” (PENAFRIA, 2014, p 151).

O desenvolvimento tecnológico tem caminhado no sentido do apagamento da consciência do dispositivo. Na medida em que, a cada dia que passa, as telas e os ambientes digitais vão ficando mais presentes nos momentos do cotidiano, mais a realidade vai naturalizando essas telas e os movimentos físicos solicitados pela interface interativa vão se dissolvendo no cotidiano em experiências cada vez mais imersivas.

A imersão experimentada é uma combinação de vários fatores onde a interface da obra e o empenho e capacidades do utilizador convergem. Na interface, as diferentes possibilidades de interatividade são absolutamente fundamentais na fluidez, facilidade de acesso e controle dos conteúdos que estimulam e conduzem o utilizador. (PENAFRIA, in FIDALGO e CANAVILHAS, 2014, p 155)

Podemos dizer que, quando experimentamos um webdoc, estamos experimentando uma realidade estendida e ao mesmo tempo trabalhada criativamente, como uma hiper-realidade. Quando nos propomos imergir num webdoc, precisamos aceitar o convite a exploração da obra e portanto suas convenções. Por sua vez, estas convenções ou “regras” devem ser trabalhadas de forma a tornar “prazeroso” o caminho a ser percorrido pelo *interator* (termo que pego emprestado de Janet Murray (2003) para designar o usuário das narrativas digitais interativas).

Levin, observando a produção de webdocs nas instâncias pioneiras, do canal *ARTE*, do órgão governamental *NFB* e do festival *IDFA* sugere uma definição baseada no mapeamento geral das características de algumas dessas obras:

(...) o webdocumentário é um documentário interativo e multimidiático distribuído na Internet. Ele é feito de diversos materiais como texto, ilustrações, filme e fotografias e sua narrativa é posta de forma não linear com vários percursos a serem acessados on-line segundo a escolha individual de cada espectador ao acessar o conteúdo disponível. Suas narrativas oferecem caminhos compostos de pequenas histórias que podem ser constantemente reordenadas e ligadas, de forma que um mesmo webdoc pode ser assistido e explorado diversas vezes a partir de tópicos que vão desde “personagem” ou “tema” a “ponto geográfico”, por exemplo. É também um produto que pode somar vários outros produtos na sua composição. Um filme pode estar atrelado a um blog, mapas, textos informativos e experimentos em andamento colaborativos ou não. A participação do espectador pode ser solicitada em comentários ou num convite a fazer parte do projeto enviando materiais pessoais. Sua identidade virtual sediada em redes sociais como

o Facebook ou o Twitter pode ser acionada permitindo outros recursos. E claro, há webdocs que contam com a participação do espectador-usuário para adicionar conteúdo aumentando a base de dados do projeto. (LEVIN, 2013, p 84, 85)

Por hora, dentro das fronteiras que possam abarcar as obras produzidas nos *Hackathos Webdoc* do *Estúdio CRUA*, podemos simplesmente definir que o webdoc é um documentário interativo, hipertextual, multimídia, com narrativa multiformato, alocado em ambiente digital on-line e herdeiro da tradição estética do documentário linear, carregando consigo o compromisso de exercer uma asserção subjetiva sobre o mundo real a partir de um determinado ponto de vista.

3. Como olhar para um webdoc?

Desde os meus primeiros visionamentos e reflexões sobre webdocs, percebi que se quisesse entender e até produzir uma obra webdocumental, eu deveria considerar algumas possibilidades de categorização.

Neste sentido, proponho aqui um exercício de sistematização para lançar um olhar sobre o webdoc *Retiro Retratos*, partindo inicialmente das perguntas colocadas por Tatiana Levin na conclusão de seu artigo *Do documentário ao webdoc – questões em jogo num cenário interativo*: “Quais são os mecanismos de organização narrativa que mantêm a unidade dos diversos fragmentos? Qual é a unidade narrativa mínima? Existe uma introdução que amarra o todo ou outro mecanismo narrativo que coloca o espectador no universo do webdoc? Como a informação é disposta na *webpage*? Como o espectador é convocado a participar? Existe a expansão da narrativa no sentido de fundar um produto agregando a ele um experimento colaborativo?”

Na construção deste mirante para olhar o webdoc, achei prudente também considerar os apontamentos de Aston e Gaudenzi que, se referindo a *i-docs* (campo dos documentários interativos, incluindo aqueles que não se utilizam da internet como meio – por exemplo as instalações), e complementando de forma paralela aos modos de representação sistematizados por Nichols (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático), propuseram quatro modos de interação: o conversacional, o hipertextual, o participativo e o experiencial. O primeiro, algo próximo de um processo gamificado (um possível *docugame*), proporciona um jogo de pergunta e resposta entre usuário e a obra transformando o ambiente durante a experimentação; o modo hipertextual oferece um banco de dados multimídia que pode ser explorado de formas variadas sem que isso modifique o ambiente da obra; o modo participativo pressupõe uma interação mais ativa do usuário na produção de conteúdos numa base de dados crescente, sem que isso interfira na lógica de navegação oferecida pelo projeto; por último, o modo experiencial promove uma extensão da experimentação do usuário para o espaço físico, numa experiência sensorial.

Enquanto que *i-Docs* experienciais podem adicionar camadas à percepção da realidade sentida, a criar uma experiência corporificada nos participantes, *i-Docs* conversacionais podem usar mundos 3D para recriar cenários, brincando portanto com opções de realidade. *i-Docs* participativos permitem que as pessoas tenham voz e que participem na construção da realidade, enquanto que *i-Docs* hipertextuais podem construir múltiplos caminhos através de uma dada “realidade” a promover uma gama de perspectivas num conjunto de assuntos e temas. (Aston e Gaudenzi, 2012, p 128 *apud* Levin, 2013, p 80)

Para além das possibilidades de categorização de um webdoc no qual consideramos o jogo entre interatividade, representação e

narratividade, não podemos esquecer a difícil e controversa tarefa da interpretação de uma obra de arte, considerando aqui, o webdoc como um fenômeno artístico do universo da cibercultura, com sua moldura eletrônica, hipermidiática e interativa. Neste ponto, recorro a Susan Sontag, para ressaltar a necessidade de um cuidado especial ao tratar da inquietante capacidade sensorial da arte em contraponto à limitação da intelectualização que pode estar contida nos processos interpretativos. “Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo - para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados” (SONTAG, 1998, p. 16). Manuela Penafria acredita que Sontag não seja simplesmente contra a interpretação, mas sim, para evitar reducionismos, «contra a utilização de uma mesma grelha de interpretação sobre obras distintas.» (PENAFRIA, 2009, p. 3)

Concluo que diante dessa tarefa interminável em abordar a totalidade de um webdoc, assim como de um filme, ou qualquer obra de arte, procurarei experimentar aqui, uma análise diversa, onde cada apontamento deverá ser solicitado em resposta às possíveis indagações suscitadas pelas próprias obras durante o exercício analítico. Em defesa dessa posição multifacetada, Manuela Penafria se referindo a análise fílmica nos fornece a seguinte explanação:

Cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia, no entanto, parece-nos que optar por apenas um tipo de análise, poderá o analista ficar com a sensação de dever cumprido mas, também, com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes. (PENAFRIA, 2009, p. 7)

A experiência aqui proposta é, então, exercitar um método de abordagem particular para o webdoc Retiro Retratos e seu processo de criação considerando os apontamentos de Penafria e

Sontag, as perguntas de Levin e as categorizações de Aston e Gaudenzi, além de uma abordagem sobre os documentos de processo e do discurso contido no material de comunicação do *Estúdio CRUA*. Em outras palavras, proponho uma análise da fruição da obra ao ser experienciada, solicitando as teorias supracitadas e relacionando quando necessário, o processo criativo ao qual vivenciei como *videomaker* durante o *Hackathon Bom Retiro* em 2017.

4. Como abordar o processo criativo

Para (SALLES, 2017, P. 61) uma obra criativa não representa um ponto de partida, mas sim um ponto de chegada. Dessa forma, para chegar a obra, considerando o processo criativo, precisamos reconstruir, com as ferramentas que dispomos (documentos do processo, relatos, etc), a gênese do processo de criação. O resgate dos vestígios dessa gênese fornece subsídios para o pesquisador que, por sua vez, procura estabelecer nexos a partir do material estudado, construindo hipóteses na busca em decifrar a rede criativa – que deve assinalar um determinado modo de fazer/criar.

Sobre a especificidade necessária para empreender o estudo de uma rede de criação (e dos nexos de suas interações) tendo como fontes de pesquisa diferentes vestígios do processo, Cecília Almeida Salles destaca que:

(...) não é possível discutirmos o campo de interações de uma maneira geral, pois diz respeito às singularidades de interesses dos sujeitos envolvidos, dos propósitos dos processos, do momento histórico, do ambiente cultural e muitas outras questões. Para dar concretude a esses nexos, são necessários estudos específicos. (SALLES, 2017, P. 62)

A criação passa a ser vista como uma rede de interações. A abordagem aqui proposta sobre o processo de criação, além de procurar revelar como é feito o webdoc nesse processo imersivo colaborativo, visa também identificar um pensamento comum entre o *Estúdio CRUA*, os criadores participantes do *hackathon* e os atores sociais representados na obra.

5. Estúdio CRUA

“Memória, documentário e tecnologia” é a tríade que envolve a áurea do *Estúdio CRUA*, empresa que une duas frentes de atuação, tendo o *CRUA FILMES* como produtora de documentários multiplataforma, e o *CRUA LAB* como desenvolvedor de projetos de formação em patrimônio cultural, impacto social e narrativas transmídia. O *Estúdio CRUA* tem como diretoras a antropóloga, documentarista e produtora executiva Marcia Mansur e a fotógrafa, documentarista e artista multimídia Marina Thomé, um casamento gerador de uma produção pulsante que revela paixão e responsabilidade com a manutenção de bens culturais - vivências e histórias que habitam os lugares e atravessam as pessoas em suas vidas e memórias.

Entre as ações formativas, produção de documentários em diversos formatos, séries para TV, cinebiografias e projetos transmídia, o conjunto da obra do *CRUA*, demonstra um enorme potencial para gerar uma série de reflexões e alimentar diferentes pesquisas multidisciplinares.

Me instigo com as indagações contidas na pergunta, que está disposta na página do *CRUA LAB* (disponível em: <http://estudiocrua.com.br/crua-lab>) “Como podemos usar estratégias de participação, interatividade e colaboração para promover engajamento com questões culturais, sociais, urbanas e comunitárias?”

Acredito que essas ações formativas desenvolvidas pelo *CRUA LAB* constituem um ambiente bastante fértil e capaz de fornecer os subsídios para uma possível resposta às questões contidas nesta pergunta. É justamente dentro destas ações formativas que está, aqui posto, o recorte sobre o *CRUA LAB*, tendo o *Hackathon webdoc Bom Retiro* e o webdoc produzido, *Retiro Retratos*, como objetos a serem abordados neste artigo.

6. Hackathon Webdoc Bom Retiro

O termo *hackathon* tem origem no projeto *OpenBSD*, onde, entre os dias 4 e 6 de junho de 1999, um grupo de desenvolvedores de várias partes do mundo se reuniram em Calgary no Canadá, para realizar, em conjunto, tarefas de programação em códigos abertos de interesse mútuo (disponível em: <https://www.openbsd.org/hackathons.html>). O termo virou moda entre programadores e empresas de tecnologia de todo o mundo, se tornando verdadeiras *startups* com desafios a serem transpostos em tempo determinado e com a soma das diferentes qualidades de cada *hacker* participante.

Os *hackathons webdoc* do *Estúdio CRUA* se configuram como ambientes criativos, com planejamento aparentemente inspirado nos *hackathons* tradicionais, assemelhando-se também aos processos de vivências criativas como os que acontecem em projetos de residência artística. Através de uma chamada pública, designers, filmmakers, programadores, pesquisadores, jornalistas, arquitetos e representantes de comunidades que recebem o evento, são selecionados para uma produção coletiva de um webdoc interativo sobre um bairro ou território de São Paulo. Com apenas seis dias de duração cada um desses *hackathons*, produz um webdoc.

Já se referindo especificamente ao Hackathon Webdoc Bom Retiro, ao qual fui testemunha ativa, observo uma metodologia ex-

tremamente objetiva na execução de um processo criativo capaz de fazer com que estes criadores se conheçam, comecem a refletir sobre a plataforma de webdoc e sobre o bairro a ser abordado, já no primeiro dia de trabalho.

No dia seguinte é apresentado de forma dinâmica e criativa um estudo sobre o bairro, com a colaboração de pesquisadores do *Instituto Bixiga*. A partir daí, um *brainstorm* é iniciado construindo uma “enxurrada de palavras chave” que vão inspirando as primeiras ideias coletivas (Figura 1).

Diferentes *Canvas* (quadros de modelo de negócios), que funcionam como facilitadores de planejamento para execução do projeto, são aplicados no intuito de sistematizar e otimizar o tempo de percurso do trabalho. Entre diferentes propostas levantadas e apresentadas pelos participantes, o segundo dia de trabalho se encerra com um conceito e *briefing* definido, a ser lapidado nos próximos dias.

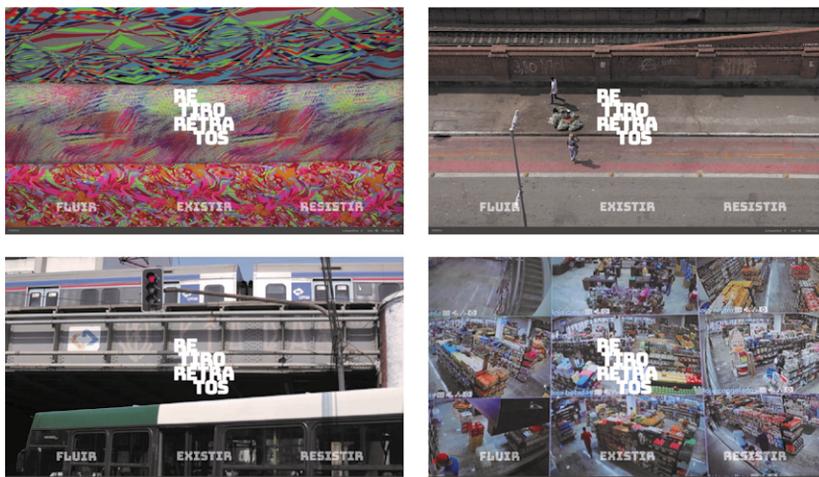
A partir do terceiro dia, começa a produção propriamente dita. Os participantes se organizam em grupos de trabalho, que englobam os diferentes departamentos de criação de um webdoc: 1. desenho de navegação, 2. redação e comunicação, 3. design gráfico, 4. produção e edição de conteúdos (foto, áudio e vídeo), 5. programação, publicação na web. Os grupos seguem trabalhando por mais três dias consecutivos até produzir, publicar, testar, abrir publicamente o link e divulgar para o público. Feito isso – obedecendo os princípios de um *hackathon* – a obra não será mais reeditada, permanecendo nela possíveis “erros” de execução.

7. Explorando Retiro Retratos

A estrutura do webdoc *Retiro Retratos* permite ao *iterator* explorá-lo por diferentes caminhos, decidindo por onde ir, operando o mouse com cliques em diferentes botões/links. É importante ressaltar que quando acessamos algum vídeo e não clicamos ao final no botão “X” que sempre está disposto no topo da janela dos vídeos, um próximo vídeo entra e assim por diante todos os vídeos da sessão tocam em *looping*, numa sequência pré-determinada. Na navegação descrita a seguir, todos os vídeos foram interrompidos ao final, com um clique no botão “X”. A sequência seguida, onde todos os arquivos foram percorridos, é apenas uma opção entre inúmeros outros caminhos possíveis. O tempo total de navegação foi de uma hora, onde todos os links do produto foram acessados, entre eles: galerias de fotos, textos, vídeos, *podcasts* e compartilhamentos.

Quando acessamos sua página inicial vemos em *looping*, quatro tomadas de vídeo, onde ambas passam uma ideia de camadas, retalhos ou mosaicos (tecidos sobrepostos; multi-câmera de segurança de um supermercado; um trem que passa sobre um elevador enquanto um ônibus passa por baixo; um *plongée* mostra em camadas, uma rua, uma ciclovia, uma calçada e um trilho). Há um plano sonoro com uma música percussiva em meio a falas e barulhos da rua. Sobre os vídeos, no centro da tela, lemos o título do webdoc numa estética retalhada. Abaixo, 3 botões em destaque que reagem ao passar o cursor sobre eles, exibindo uma descrição: EXISTIR (descubra os relatos de quem mora aqui) FLUIR (percorra os diversos olhares sobre o território), RESISTIR (mergulhe nas histórias esquecidas). Numa linha na base da página (presente em todas as páginas deste webdoc) vemos as opções para CRÉDITOS, COMPARTILHAR, SOM (ativar ou desativar) e *FULLSCREEN*. (Figura 2).

Figura 2: Menu principal



Clicando em **EXISTIR**, somos direcionados para um vídeo de boas vindas, com 50 segundos de duração, onde o personagem Nelson agradece a equipe do webdoc e nos convida a conhecer a ocupação Mauá. Nelson fala brevemente sobre a luta de sua comunidade. Na base do vídeo surgem dois botões: **CONHECER A OCUPAÇÃO** e **PRAS RUAS**. (Figura 3)

Figura 3: Vídeo de boas vindas (Nelson fala) na página **EXISTIR**

Se clicamos na primeira opção, assistimos um vídeo de 3 minutos onde Nelson e outros personagens falam sobre a vivência em comunidade dentro da ocupação Mauá. São falas pessoais e políticas que reivindicam o direito a moradia e demonstram os vínculos afetivos e sociais entre os moradores. Temos as opções de clicar em **VEJA FOTOS DA OCUPAÇÃO** para entrar na galeria ou a opção de clicar em **PRAS RUAS**, onde somos direcionados para um novo menu com vídeo de fundo e plano sonoro. (Figura 4)

Figura 4: Menu PRAS RUAS



Nesta página, temos 7 botões/links que levam a vídeos diferentes: **SOU QUEM EU QUEISER** – sobre o dia a dia da “cracolândia”, **MOÇAS DE LONGE** – sobre a exploração e perseguição de mulheres judias, **BELEZA A VISTA** – mostra um sofisticado supermercado coreano, **DIÁSPORA DIÁFANA** – um passeio visual por fora do Memorial da imigração Judaica, **CATANDO SONHOS** – um depoimento consciente de Fabiana, uma catadora de material reciclado, **PANO PRA MANGA** – dois senhores círios, comerciantes de tecidos e aviamentos falam sobre o bairro e a convivência com os diferentes imigrantes, **MI CASA ES TU CASA** – os imigrantes peruanos Juan e Rubens falam so-

bre suas dificuldades econômicas e relações com brasileiros. No menu principal desta sessão podemos clicar em uma das duas setas reativas, dispostas no canto inferior direito, podendo nos direcionar para a página FLUIR (Figura 5) ou RESISTIR.

Figura 5: Menu FLUIR



A página FLUIR oferece um menu que nos leva a *podcasts*, vídeos e galerias de fotos. São dois os *podcasts*: POLIFONIAS – vemos uma imagem fixa de uma movimentada galeria comercial da famosa Rua José Paulino, enquanto ouvimos um passeio sonoro pelo Bom Retiro; já em REVERBERAÇÕES, vemos uma imagem de um cruzamento do bairro enquanto ouvimos diferentes diálogos, como um entre “o cara do som e o cara da rua”. (Figura 6)

Figura 6: *Podcasts* – POLIFONIAS E REVERBERAÇÕES



São três, as galerias de fotos (FIGURA 7), todas acompanhadas por um plano sonoro em *looping*: TOQUE A SUPERFÍCIE – diferentes imagens e texturas capturadas nas ruas do Bom Retiro, PERCEBA O OUTRO – retratos de quem vive ou passa pelo bairro e PROCURE O CAMINHO – corredores, ruas e janelas em diferentes pontos de vista num jogo de luz e sombra.

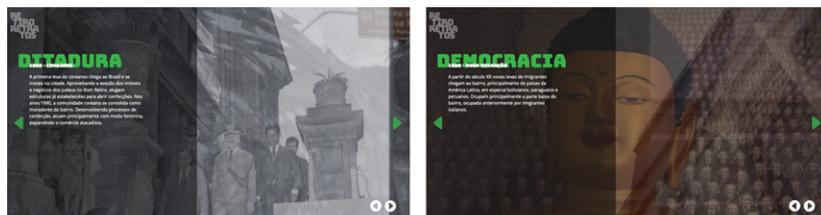
Figura 7: Galerias de fotos TOQUE A SUPERFÍCIE, PERCEBA O OUTRO e PROCURE O CAMINHO



Quatro vídeos estão dispostos no menu FLUIR: FRAGMENTOS – o vídeo mais longo do webdoc – um passeio audiovisual de sete minutos pelo bairro, acompanhado por uma música intensa com piano e violoncelo, SILÊNCIOS – uma visita a um monge budista coreano; e dois micro-vídeos: RÍTIMOS – sons cadenciados em diferentes lugares do bairro e CICLOS – ilustra o passar do tempo nas ruas do Bom Retiro ao longo do dia. Estando no menu principal dessa sessão, podemos voltar a explorar a página EXISTIR ou seguir para explorar a outra página: RESISTIR.

Esta é uma sessão composta exclusivamente por quatro textos diferentes (com vídeos em *looping* ao fundo e plano sonoro). Cada um dos textos, sobre um período histórico do bairro: COLONIAL, IMPÉRIO, REPÚBLICA, DITADURA, DEMOCRACIA. (Figura 8)

Figura 8: Página RESISTIR – textos DITADURA e DEMOCRACIA



Na página dos CRÉDITOS é possível assistir um making of ou visitar a página do webdoc no Facebook. O botão compartilhar permite compartilhamento do webdoc no facebook, Twiter, Tumblr e no extinto Goolge+.

8. Análise da obra *Retiro Retratos*

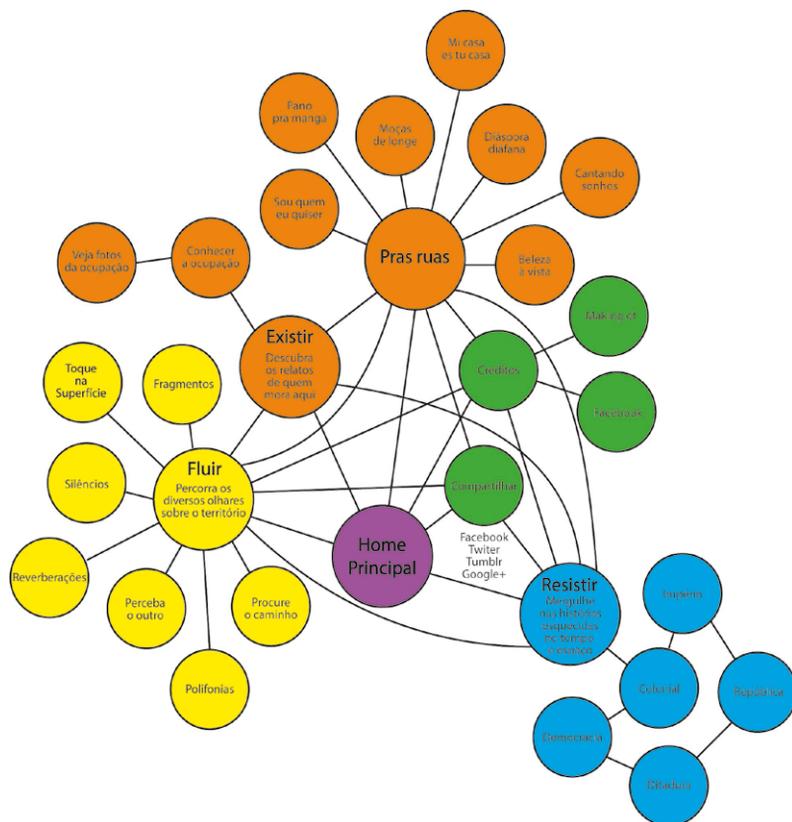
Segundo a categorização de Aston e Gaudenzi, *Retiro Retratos* apresenta uma estrutura de interação hipertextual. Seus conteúdos multimídia (textos, fotos, vídeos e áudios) bem diagramados em simbiose com o design dos botões reativos em ícones e títulos, proporcionam uma experiência transmídia bastante imersiva que se fortalece através de um mosaico de histórias tendo em comum o espaço geográfico do bairro do Bom Retiro. Os discursos vão dos afetos às lutas sociais por moradia. A abordagem das equipes de filmagem sobre os espaços e personagens consegue mostrar certa intimidade com o universo diverso que é representado (qualidade inerente ao bairro do Bom Retiro), dando a obra um caráter múltiplo para as diferentes vozes no discurso do webdoc, oscilando entre uma postura observativa e participativa – e por vezes até performática.

A navegação está organizada numa espécie de mosaico em rede, sinalizada de forma aparentemente abstrata com textos que carregam certa poesia e que não ajudam muito como guia objetivo, podendo o *interator* se sentir perdido com frequência. O mecanismo de organização narrativa que mantém a unidade dos diversos fragmentos parece estar sustentado, em parte, nesse mistério que se esconde por traz dessas abstrações e que nos leva pela curiosidade em escavar em busca de descobrir mais um personagem que seja tão carismático quanto o Nelson – que nos convida para uma visita na ocupação Mauá.

A estrutura fechada do webdoc *Retiro Retratos* não permite expansão da narrativa através da postagem de novos conteúdos por

parte dos *interatores*, ficando a ideia de colaboração apenas na forma com que foi produzido. O visionamento da obra pode oscilar bastante em relação ao tempo e quantidade de mídias acessadas de acordo com a disposição e o interesse do *interator*. O webdoc contabiliza ao todo 49 fotos dispostas em 4 galerias, 28 fragmentos audiovisuais com um total de 33 minutos de duração, 2 *podcasts* sensoriais que somados aos fragmentos de áudio dispostos nos 4 menus e nas galerias de fotos, fornecem 17 minutos de sons, entre músicas experimentais e sons captados nas ruas do bairro. Para ilustrar a complexidade da disposição dos conteúdos segue abaixo um mapa das principais conexões da rede de navegação (Figura 9).

Figura 9: Mapa de navegação do webdoc Retiro Retratos



Retiro Retratos revela – numa viagem fragmentada e labiríntica – a dinâmica de um bairro de múltiplas faces, imagens, sons, espaços e pessoas. Para isso, se utiliza de uma narrativa interativa e hipermidiática na construção de um universo imersivo e transmidiático. Apesar de não explicitar de forma objetiva uma cartografia para o bairro, a obra cumpre sua missão em dar certa materialidade a emaranhada *Babel* multicultural que atravessa o bairro por imigrantes ingleses, italianos, gregos, poloneses, judeus, árabes, coreanos, latinos, brasileiros do norte e nordeste, entre tantos outros indivíduos vindos dos mais variados lugares, nas mais diversas circunstâncias, para conviver e disputar o território. A cartografia inscrita em Retiro Retratos está mesmo entre o campo dos afetos e das lutas que se instauram em nuances humanas e sociais costuradas de forma sutil e despretensiosa nesse webdoc. Pela urgência em que foi construído o processo, há de se perceber uma certa estética da precariedade ou de um cinema tido como de guerrilha, que acaba por reforçar um tom de aventura no fazer documentarista e estético cinematográfico.

Por estar alocado no ambiente – em constante desenvolvimento – da web, a obra aos poucos vai adquirindo falhas em algumas funcionalidades, pois as tecnologias utilizadas vão se tornando obsoletas, o que faz com que muitos webdocs acabem desaparecendo da rede. Desta forma a experiência pode se mostrar um tanto mais confusa do que poderia parecer para alguns *interatores*, quando estes navegavam no momento de sua concepção em 2017.

9. Análise do processo de criação

Por traz da produção coletiva de Retiro retratos, existem 20 criadores, entre filmmakers (montadores e cinegrafistas), fotógrafos, designers, jornalistas, pesquisadores e arquitetos. Durante a produção, foram utilizadas 8 câmeras que tiraram 400 fotos e filmaram 200 gigabytes de vídeo em seis dias de trabalho. Du-

rante o processo foi utilizado diferentes softwares proprietários, como os do pacote da Adobe (Premiere, Photoshop, Illustrator, entre outros), mas especificamente para a narrativa iterativa foi utilizado o Klynt que pode custar de 500 até 2500 euros, o que inviabiliza a experiência para grande parte dos interessados em produzir um webdoc.

O processo de criação foi desenhado e conduzido por Marcia Mansur e Marina Thomé que estruturaram o processo para acontecer de forma colaborativa, guiando os criadores a pensar na narrativa criativa a partir da discussão sobre a jornada do interator, a ambiência da home page (O que se vê? O que se ouve? Qual o tom? Qual a atmosfera?), a definição dos conteúdos (menus, sessões), dos tipos de mídia, possibilidades de compartilhamento e da experiência interativa.

Além da nuvem de tags e dos Canvas, existiram outros documentos de processo para sistematizar o percurso e inspirar as relações entre os criadores. A heterogeneidade do grupo e as interações construídas nos dias de trabalho, entre os atores sociais, as instituições envolvidas e os criadores em si, proporcionaram um processo de aprendizagem e conexões diversas que, segundo depoimentos e testemunho próprio, desencadeou novas oportunidades de trabalhos artísticos e profissionais para vários dos participantes do processo.

10. Conclusões

Me considero um otimista das narrativas digitais interativas. Mesmo assim, preciso reconhecer que navegar por webdocs brasileiros e internacionais ainda me parece muitas vezes um pouco angustiante. As mudanças tecnológicas, problemas de largura de banda e a falta de programadores empenhados em facilitar a experiência dos usuários nos projetos, tornam a navegação confusa e muitas

vezes cansativa e frustrante. O mercado vem oferecendo diferentes softwares exclusivos para narrativas interativas e novos realizadores vão surgido, mas é certo que muito ainda há de se fazer para que o webdoc se torne uma linguagem acessiva, tanto para realizadores como para usuários da internet. Espero que após esta interminável fase seminal, possamos ver um cenário mais consolidado, pois acredito que os multi-meios - computadores, smartphones, tablets (hardware e software), os bancos de dados, as redes, a hipermídia e a interatividade sejam ferramentas num campo de disputa que opera no virtual e que é atravessado por uma infinidade de inputs e outputs capazes de afetar os dois lados do écran. Dessa forma, avançamos para que num futuro próximo, educadores, artistas e ativistas possam de forma libertadora e potente, se empoderar do mundo digital, disputando oportunidades, espaços de fala e auto representação, como deve ser a competência pedagógica.

Bibliografia

CABRAL, Paulo. O nascimento da produção compartilhada no Web-Doc. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2015

LEVIN, Tatiana. Do documentário ao webdoc – questões em jogo num cenário interativo. In Revista Digital de Cinema Documentário Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas. Agosto, 2013. Disponível em: www.doc.ubi.pt

LIETAERT, Matthieu (Org.). Webdocs. A survival guide for online film-makers. Bruxelas: Not so crazy! Productions, 2011.

MURRAY, Janet. “Hamlet no Holodeck – O futuro da narrativa no ciberespaço”. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. São Paulo: Editora Papi-rus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s) VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

PENAFRIA, Manuela. Webdocumentário – Interatividade abordagem e navegação In: Comunicação Digital – 10 anos de investigação, 2014, p151-162.

PERCY, Martin. Internet Native Filmmaker’s Manifesto. [S.l.], 01 mai. 2011. Disponível

em: <[https://web.archive.org/web/20120120041738/http://internet-nativemanifesto.posterous.](https://web.archive.org/web/20120120041738/http://internet-nativemanifesto.posterous.com/)

com/>. Acesso em: 28 jan. 2015.

SALLES, Cecília Almeida; Processos de criação em grupo: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017

SONTAG, Susan; tradução de Ana Maria Capovilla. Contra a Interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.





Pelas Lentes de Bianchi: as Facetas da Escravidão

Through Bianchi's Lenses: the
Facets of Slavery

IASMIM SANTOS FERREIRA
iasmimferreira20@gmail.com

Resumo

A obra cinematográfica *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), do cineasta brasileiro Sérgio Bianchi, provoca muitas indagações acerca do processo de escravização e de libertação dos escravizados no Brasil. O cineasta-historiador Bianchi parte do conto “Pai contra mãe” (1906), de Machado de Assis, e entrecruza o passado histórico com suas ressonâncias no presente. Amparados, principalmente, em Benjamin (1987), Barros (2014), Schwarz (2014), analisamos o conteúdo da película e compreendemos que a escravidão se fundamenta na desigualdade social e ainda é latente na cultura e nas relações de trabalho. Logo, trata-se de um fato histórico sem desfecho consolidado, o qual repercute na violência, na criminalidade, na manutenção da miséria e na alienação das massas.

Palavras-chave: Cinema; história; escravidão.

Abstract

The cinematographic work *How much is it worth or is it per kilo?* (2005), by Brazilian filmmaker Sérgio Bianchi, raises many questions about the process of enslavement and the liberation of the enslaved in Brazil. The historian-filmmaker Bianchi starts from Machado de Assis’s short story “Father against mother” (1906), and intertwines the historical past with its resonances in the present. Supported, mainly, in Benjamin (1987), Barros (2014), Schwarz (2014), we analyzed the content of the film and understood that slavery is based on social inequality and is still latent in culture and relations of job. Therefore, it is a historical fact with no consolidated outcome, which has repercussions on violence, criminality, the maintenance of misery and the alienation of the masses.

Key words: Movie theater; story; slavery.



1. Considerações iniciais

A obra cinematográfica *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi, exhibe as facetas da escravidão contínua, demonstrando que a estrutura da exploração e da desigualdade permanece independente do regime, seja na monarquia-colonização, seja no capitalismo-exploração. Desde o início de sua carreira, o cineasta já se mostrava um tradutor de obras literárias para as telinhas. Suas primeiras transposições foram *Omnibus* (1972) e *A Segunda Besta* (1977), inspiradas em contos de Júlio Cortázar, conforme pontua Silva (2013). Em 1994, surge a sua primeira adaptação de um escrito de Machado de Assis, na obra de igual nome *A causa secreta*. Já em *Quanto vale ou é por quilo?* a interlocução se dá com o conto “Pai contra mãe” (1906), da reunião *Relíquias da casa velha*, de Machado. Dele, alguns personagens são extraídos e atualizados pelas câmeras. Clara, Candinho, tia Mônica, Arminda transitam do passado colonial à contemporaneidade. Ademais, textos do historiador Nireu Cavalcanti acerca dos processos judiciais os quais envolviam escravizados no Rio de Janeiro no século XVIII também fundamentam as retomadas da escravidão feitas pela obra de Bianchi. Sua produção engendra novos sentidos pela crítica ao mercado da solidariedade, no qual muitas organizações não-governamentais portam-se como beneméritas com o objetivo de aumentar ainda mais o capital em cima da miséria alheia.

Nossa metodologia dedica-se à análise do conteúdo escravidão abordado no filme. Este tema indubitavelmente coloca o cinema na berlinda da história. Ora, todas as vezes que um filme se fundamenta em um evento histórico surgem as indagações acerca dos limites do cinema e da história. Barros (2014) compreende essa relação a partir dos papéis exercidos pelo cinema em face da história. Aquele pode ser sujeito, fonte, meio, linguagem ou tecnologia para esta. Como sujeito, o cinema pode ser um campo

de resistência aos poderes instituídos; também é uma fonte para pesquisas historiográficas, ou um meio graças à sua capacidade pedagógica, ou mesmo uma tecnologia para a história oral. Mas não só, a sétima arte pode desempenhar simultaneamente mais de um papel, quiçá, até todos.

Posto isso, entendemos que a obra de Bianchi se mostra como sujeito e meio. Na medida em que o cineasta interfere na história do Brasil e seu processo de escravidão apresentando uma nova perspectiva: o contínuo do passado no presente, da mão-de-obra escravizada e da livre, constrói um discurso contrapoder, pois a brutal colonização é revisitada pelos poderosos como um evento histórico vencido pela Lei Áurea; e esse discurso é internalizado pelos sujeitos mais ingênuos. A película expõe a temática de modo didático, interseccionando cenas do passado com as do presente, o que evidencia ser um meio.

Ao tratar de uma arte que se ampara em acontecimentos históricos, é preciso recorrer a concepções da história. Dentre as definições dadas a essa ciência humana, a visão do filósofo Walter Benjamin ilumina o entendimento. Para ele, “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229). Ou seja, a história não pode ser posta sob o trilho da linearidade e da universalidade, o que resultaria em uma ilusão de um tempo homogêneo e vazio, mas ela deve ser preenchida de indagações, de reflexões do presente. Assim, a história é constituída de um ir e vir para se pensar no passado e no presente, a fim de minimizar a repetição de erros no futuro.

No que tange ao nosso *corpus*, o cineasta realiza *flashbacks* do passado e do presente, aproveitando “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1987, p. 231), isto é, de reaver a narrativa da escravatura e de suas con-

seqüências, as quais perduram faz séculos. Tomando de empréstimo as palavras de Benjamin, podemos circunscrever a obra cinematográfica de Bianchi dentro da seguinte metodologia: “Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos” (BENJAMIN, 1987, p. 231). Assim, o contexto de *Quanto vale ou é por quilo?*, sua inserção no processo histórico e a retomada da temática preserva uma nova interpretação da resignação de povos africanos no Brasil e transcende o período colonial.

2. Facetas da escravidão em *Quanto vale ou é por quilo?*

Bianchi parte do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, para pôr em xeque as facetas da escravidão na atualidade. O conto é dividido em duas partes. Na primeira, Machado apresenta um relato informativo da escravidão. Na segunda parte, emerge a história ficcional de Cândido Neves e Clara. Na introdução, Assis explica os aparelhos utilizados para castigar os escravizados: o ferro ao pescoço e ao pé e a máscara. Cada um dos objetos correspondia a um castigo específico. O primeiro destinava-se aos fujões, o segundo era utilizado para conter a embriaguez.

Trípoli (2006) em seu estudo sobre a presença de negros nos escritos de Machado, reflete sobre o processo de escravidão, alertando-nos para o caráter ideológico e psíquico dos preconceitos e do racismo, cuja lei de libertação não pôde decretar um fim. Em suas palavras: “são passíveis de fomentação e introjeção, passam pelo emocional, social e cultural. Não podem ser eliminados por decretos ou leis” (TRÍPOLI, 2006, p. 13). Ainda, acrescenta a grande questão da diferença: “a afirmação do ‘eu’ e a negação do outro” (TRÍPOLI, 2006, p. 14). Conseqüentemente, o binário eu e outro só existe por exclusão de um dos dois, majoritariamente o outro. A transposição fílmica do conto se firma nesse binário e

aponta seus desdobramentos nas relações de poder, de trabalho, no abandono da camada social desfavorecida, sobretudo, na manutenção do sistema escravista, o qual atravessa da monarquia à república.

Como de praxe, aqui e acolá, a ironia machadiana se sobressai a fim de criticar e de conduzir o leitor à reflexão. Ao falar sobre a máscara, o Bruxo do Cosme Velho afirma: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 1906, p. 2). Assim, ele denuncia a percepção imediata dos observadores que acharão aquele objeto grotesco. No entanto, ao longo da história do Brasil o uso da crueldade e da força se fez em nome da “ordem social e humana”. Em uma via de mão dupla, Machado não só responde aos leitores que acharão grotesco como prevê a justificativa daqueles que estavam do lado dos donos dos escravizados. Logo, a resposta é sempre em nome da ordem. O lema da bandeira do Brasil evidencia a postura autoritária que se firma em razão do dito progresso, repercutindo até a atualidade.

A presença da máscara nas obras engendra interpretações da conjuntura sociocultural brasileira. Bosi (1982) analisa essa presença nos escritos do senhor Assis. Segundo o crítico, a máscara se torna necessária socialmente, o eu se reduz ao enigma e a aparência sobrepõe-se à essência. O próprio Machado foi acusado pela crítica de mascarar sua cor. Atualmente há outras interpretações para sua postura. Como assevera Trípoli: “Machado, diríamos nós, conhecia a máscara e o que estava debaixo dela, fazendo um bom uso desse conhecimento” (TRÍPOLI, 2006, p. 137). Ou ainda, a defesa que faz Santiago, ao demarcar a profundidade crítica da pena machadiana, “este é um engajamento bem mais profundo e responsável do que o que se pediu arbitrariamente a Machado de Assis” (SANTIAGO, 2000, p. 46). O fato é que todos se mascaram na sociedade, o escravizado ou o livre, a máscara há

sempre de ser uma punição. Todavia, a obra de Bianchi desvela dois usos distintos da máscara. Para os marginalizados, reserva-se o ímpeto da força, da punição. Para os abastados, resta a subjetividade das relações sociais mascaradas. Sem sombra de dúvidas, o primeiro é demasiadamente mais desumano.

O conto mostra que apanhar escravizados não era uma atividade nobre, porém um “instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade”, estas se fundamentam naquela. Aqueles que enveredavam por tal ofício o faziam por pobreza ou por “gosto de servir” ou “para pôr ordem à desordem”. O escritor marca bem a que classe pertenciam os catadores de fujões: à base da pirâmide social, portanto, tratavam-se dos mais pobres. A afirmação opositiva do autor, “pôr ordem à desordem”, é uma grande ironia, pois como pode a ordem ser a escravidão e a desordem a busca pela liberdade. A crítica do autor se dirige à incongruência do discurso liberal importado da Revolução Francesa: igualdade, liberdade, fraternidade, provindo da boca dos escravistas. A escravidão foi abolida, entretantes a condição da população negra permanece subalterna e a ordem continua a mesma: a dominação violenta em nome da ordem social, cuja liberdade não passa de um discurso esvaziado de sentido. O título do ensaio de Schwarz sintetiza bem a distorção de ideias e ações no país, a saber: “As ideias fora do lugar”.

A narrativa inicial do texto machadiano inspira Bianchi na construção da primeira cena do filme, a qual apresenta a história de Joana, negra alforriada que tem seus escravizados. Um deles é roubado por um senhor branco, por isso ela organiza uma pequena expedição e vai em busca do seu escravizado roubado, mas não obtém sucesso. Ao exibir uma cena como esta, de uma mulher negra liberta que tem os seus escravizados, o cineasta dá um pontapé provocador, denunciando como a estrutura social é tão escravocrata, que até mesmo os próprios negros ao se verem

livres, repetem as ações de seus antigos donos. No entanto, esbaram-se no privilégio branco, a exemplo de Joana, que tem um dos seus roubado, e mesmo com a documentação jurídica que asseguraria o seu direito de dona, torna-se sem efeito pela ação do branco. De lesada à perturbadora, Joana é julgada culpada por perturbação da ordem social, cujas punições seriam fiança ou prisão. A expressão ordem social é evocada pela cena fílmica, uma remissão ao conto. Nele, Machado escancara o fato de a ordem social ser a justificativa para as atrocidades cometidas.

O filme intersecciona cenas do Brasil colonial, em tom envelhecido, com cenas da contemporaneidade, em colorido. Como se a história do Brasil estivesse em uma máquina do tempo com voltas e chegasse sempre ao mesmo estreito: a escravidão. Isso requer uma revisitação do passado colonial para um acerto de contas com o presente, com o intuito de romper com o círculo repetitivo da exploração da humanidade pela humanidade. Benjamin (1987) entende ser esse o caminho para o passado, permeado de agoras, das perguntas de hoje, senão a volta ao pretérito torna-se sem efeito.

A voz narrativa acompanha muitas cenas, o que para Silva (2013) representa a expressão do desejo do diretor de inserir-se na história e de guiar a compreensão do público. Em suas palavras: “Esta voz em *off* também lembra-nos de que por trás das câmeras há um diretor ávido por inserir-se na história, mesmo que utilizando recursos indiretos, guiando o espectador na direção de uma compreensão da história” (SILVA, 2013, p. 11). Mas não somente mera inserção e guia, o recurso da voz narrativa produz um efeito de historicidade, além de concatenar-se com a obra machadiana, na qual as vozes cumprem um papel crucial no distanciamento da narrativa, tanto que foi preciso um defunto-autor para melhor interpretar as incongruências da sociedade brasileira, como se pode ver em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Chama a atenção, a cena que se segue após a história de Joana. Nela, aparecem a máscara de flandres e o tronco. A primeira é retratada por Machado, o segundo é inserido pelo cineasta, mostrando mais um dos recursos comuns utilizados para castigar os negros. A máscara de flandres aparece novamente, em uma cena de atualização da escravidão. Nela, uma catadora de lixo conduz uma carroça na companhia de uma criança. À medida que a mulher caminha cantarolando o hino cristão “Grande é o Senhor”, a cena é recomposta exibindo a catadora com a máscara de flandres. Essa recomposição interpreta a condição daqueles que estão à margem socialmente, em um estado de desumanização, pois a mulher mais parece um animal carregando o peso do que um ser humano; bem como, reside também na alienação, visto que o sujeito não tem consciência de sua condição social e não é capaz de rebelar-se dentro da estrutura neoescravocrata. A volta interpretativa que a transposição fílmica realiza funda-se naquilo que Benjamin (1987) considera uma oportunidade de lutar por uma instância de tempo silenciada, pelo efeito de dar voz aos oprimidos. Com isso, a película apresenta uma nova narrativa sobre a escravidão, contrapondo-se às narrativas tradicionais.

Nesse ensejo, pela pena machadiana, ganha destaque a saga de Cândido Neves e Clara. Candinho, por pobreza, cede ao ofício de pegar escravizados fugidos. Seu amor, Clara, tinha 22 anos, era órfã e morava com a tia Mônica, ambas trabalhavam com costura. Eles se casaram e não demorou para que Clara engravidasse. Contudo, o mercado de apanhador de fujões havia crescido e no próprio bairro tinha mais de um competidor. Mônica aconselha ao casal que leve a criança à Roda dos enjeitados, já que não tinham condições para alimentá-la e educá-la. Os dois passam apuros, sem conseguir pagar o aluguel, acabam morando de favor. Com isso, Cândido resolve levar o menino à Roda. E é justamente no trajeto que se depara com a escravizada Arminda, lembrou-se dela por causa do anúncio que trazia sua imagem e a

recompensa para quem a entregasse. O confronto entre eles faz com que ela abortasse. Candinho recebe a recompensa do dono de Arminda e pôde voltar para casa com seu filho nos braços, sem precisar doá-lo. O desfecho do conto se dá com a fala do pai Cândido Neves em oposição à mãe Arminda: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração” (ASSIS, 1906, p. 9). A história de Cândido Neves é um cruzamento entre a escravidão e a classe pobre, na qual “Machado transgride o implícito comportamento de silêncio, no processo de esquecimento a que foi submetida a história da escravidão” (TRÍPOLI, 2006, p. 129).

O filme mantém as personagens do conto, ao passo que também insere novas. Ademais, muitas passagens do texto machadiano são recuperadas pela voz narrativa na película. Destaca-se o fato de a mesma atriz interpretar a escravizada no tronco e a professora Arminda, com o mesmo nome da negra capturada por Candinho no conto. Logo, essa escolha do diretor demonstra o nexos entre o passado colonial e a contemporaneidade capitalista. Nomes, vidas, desfechos semelhantes põem em relevo a permanência da estrutura social.

A montagem da obra de Bianchi é um verdadeiro mosaico, que fatia cenas do Brasil colonial, da comunidade carente e das entidades de solidariedade. Estas são empresas que lucram da miséria alheia. A Stiner Empreendimentos, empresa especialista em captação de recursos para projetos assistenciais, gerida por Marco Aurélio e Ricardo Pedrosa, é um exemplo da hipocrisia e crueldade humanas. A doação é apresentada como instrumento de poder, tanto que existe uma disputa entre as organizações para doarem. No entanto, esse confronto é resultante do quanto a solidariedade tornou-se um mercado financeiro.

Como em um caleidoscópio, o cineasta une duas histórias de amizade, e nelas a atriz Ana Lúcia Torres encena duas personagens: a dona de escravizados e a patroa. A escolha da mesma atriz para

dois papéis totalmente relacionados não é em vã, pelo contrário sinaliza para o leitor a atualização da função social de proprietária escravocrata para patroa. Mônica, tia de Clara, na narrativa do filme, trabalhadora na entidade de Noêmia, era tão má remunerada que precisava de dois empregos para poder sustentar-se. A instituição de Noêmia colocava os desempregados para fazerem trabalhos sem remuneração na comunidade em troca de comida, isto é, uma faceta da escravidão na modernidade: fazer uso de uma mão de obra sem remuneração sob a fachada da solidariedade. Mônica conta a patroa que sua sobrinha está grávida e se casará com Candinho, mas não haverá festa, pois não possuem capital para isso. Noêmia sugere, então, a Mônica o dobro da carga horária de trabalho por um ano, em troca, ela emprestaria o valor para a festa. Outra atualização da escravidão demonstrada pelas lentes de Bianchi. Mônica trabalharia o dobro para poder pagar o empréstimo, no fim das contas, a patroa lucraria ainda mais com o baixo custo dos serviços e com a subserviência da trabalhadora resignada pelo sentimento de gratidão. Nesse sentido, a afirmação de Roberto Schwarz que “O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexo escravista” (2014, p. 51). Ora, as relações sociais fundam-se no favor, seja para os profissionais liberais exercerem suas profissões, seja para pequeno proprietário obter segurança, seja para o funcionário público manter-se no posto. Como pontua Schwarz é uma mediação mais simpática do que a escravidão oficializada, porém, apesar do aspecto de brandura, o favor também pertence ao universo da violência. As lentes do cineasta não perdem o foco de desnudar a desumanização em ambos os Brasis (colônia e república), como se pode ver no favor de Noêmia para com Mônica.

A segunda história na qual o favor predomina é ainda mais virulenta. A amizade-exploração de Maria Antônia, proprietária de escravizados, e Lucrecia, escravizada. Esta já estava com idade avançada e para comprar sua liberdade precisava de 34 mil réis.

A fim de ser alforriada, sugere a amiga que a compre, em um ano devolverá o dinheiro emprestado com juros e terá sua carta de alforria. Para isso, Lucrécia teve de trabalhar na casa de Maria Antônia e em outras casas para conseguir honrar seu compromisso. Assim, fizeram. “Amizade, liberdade, solidariedade”, sintetiza o narrador. Com requintes de ironia machadiana, Bianchi nos provoca, pois em que reside a amizade diante de um negócio lucrativo e da exploração da mão de obra de uma mulher sem nenhuma condição física para desempenho de suas atividades. Na verdade, trata-se da maldade humana sob a capa da benevolência.

Outra fachada de solidariedade foi o projeto “Informática na periferia”, o que tinha tudo para ser um sucesso, na verdade é uma farsa para que Ricardo e Marco Aurélio lucrem ainda mais sobre a pobreza. Para convencer Arminda de que esse projeto representaria um avanço para a comunidade, Ricardo observa duas senhoras da classe A conversando sobre a atividade solidária delas: levarem crianças pobres para passar uma semana no hotel cinco estrelas. Logo, ele afirma para Arminda que se trata da “Direita faturando em cima da permanência da miséria”. Não obstante, sua fala recalca se dá por serem concorrentes dele. Mais uma vez, Bianchi mostra o descaramento das personagens como atitudes metonímicas do funcionamento da sociedade brasileira, na qual os mais fortes (mais adaptados) lucram em cima dos mais fracos (menos adaptados); tomando de empréstimo o pensamento de Darwin. Um processo desumano e animalesco: a solidariedade como método empresarial.

Na montagem do marketing de outro projeto, a escolha das crianças que apareceram nas propagandas foi criteriosa. Durante a escolha, o fotógrafo mostra o racismo ao dizer sobre um menino: “Negro com um pouco de japonês”, “pedigree”. Nesse momento emerge um confronto entre ele e a idealizadora do projeto, uma mulher negra, engajada socialmente, amiga de Arminda, mas

que até então ainda não tinha se dado conta da maldade dos sócios. Sua tomada de consciência só ocorre após sua demissão, cuja revolta a faz levar alguns documentos que provavam o desvio das verbas.

A alienação de algumas personagens é reflexo da condição de muitos sujeitos no Brasil. A alienação de Clara, que quer apenas que o marido tenha um carro novo e ela um videocassete, uma tintura nova. Seus desejos apontam para o fetiche da mercadoria, uma investida do capitalismo nas sociedades, além de demonstrar a propensão da exclusão social, em que alguns objetos ainda representam poder aquisitivo, como os ansiados por ela. O desejo pelos produtos não faz com que haja um desejo de mudança na conjuntura social. Pelo contrário, para se ganhar dinheiro, sem oportunidade de trabalho, só resta ao ex-trabalhador do carro do lixo, Candinho, a criminalidade, a função de matador de aluguel, uma atualização do caçador de escravizados de “Pai contra mãe”. Para tanto, o filme intersecciona a cena das primeiras mortes realizadas por ele com a cena do capitão do mato, na qual captura Arminda e ocasiona o aborto. A voz narrativa embala os flashes temporais com trechos da obra machadiana.

O cineasta não só encontra em Machado e em Nireu Cavalcanti elementos para sua composição fílmica, como também na observação empírica, colhe os vícios da sociedade e costura-os em seu enredo. Na cena da festa de casamento de Clara e Candinho, chama a atenção um desses vícios sociais: o recrutamento de moças para trabalharem nas chamadas casas de família em troca de alimentação. Nesse excerto transparece mais uma atualização da escravidão por via da presença da pré-adolescente negra Fátima auxiliando nas atividades domésticas. Mônica se oferece como mãe da menina somente para ter uma empregada não remunerada, e ao receber uma convocação de Noêmia para trabalhar na chácara da associação, transfere sua responsabilidade para Fá-

tima. Assim como na cena de Joana, alforriada que detém escravizados, Mônica é uma trabalhadora que reproduz a opressão sofrida sobre Fátima, o que delinea as marcas da colonização na contemporaneidade e a repetição do mesmo círculo vicioso, ainda que em outro regime: o republicano.

Quanto vale ou é por quilo? mostra como a solidariedade se tornou um produto comercial poderoso, tanto que no filme surge um curso formativo para fazer projetos sociais com a finalidade de atender a um requisito do público consumidor, pois muito se ganha quando a empresa aparenta ser socialmente responsável; a fala da ministrante evidencia isso. Não só há cursos, como há prêmios para os melhores projetos. A exemplo do 2º Prêmio Inovação Solidária, cuja vitória é de Marco Aurélio e Ricardo.

Bianchi faz uma crítica severa ao desvio dos donativos, às concessões feitas pelo poder público a instituições filantrópicas, o que é mais vantajoso para o empresariado do que a privatização. Durante uma conversa entre umas senhoras da classe A e Ricardo, eles fazem acordos de como dividir a verba pública e o percentual de propina a ser paga ao personagem Cássio, a pessoa cuja liberação do dinheiro é realizada se a empresa pagar 15% do valor a ela. Antes dessa cena do acordo, a película exhibe dados numéricos do mercado da solidariedade. Nele, movimentava-se cem milhões de dólares por ano e cada criança carente correspondia à criação de cinco novos empregos. Se os valores recebidos fossem de fato rateados pela quantidade de vulneráveis, haveria bem menos desigualdade.

Outra temática importante suscitada pela obra de Bianchi é a condição dos reclusos. Na festa de premiação dos projetos, Ricardo conversa também com um empresário convencendo-o de que a contratação de detentos é altamente lucrativa. Eles necessitam do emprego para estarem em regime semiaberto, são pessoas

pacatas, e aceitam o que é proposto como remuneração. Nesse ínterim, é notável a escravização dos reclusos, em sua maioria, negros. Trata-se de mais uma face da escravidão nas sociedades capitalistas.

O longa-metragem retoma essa discussão quando dona Judite, trabalhadora velha que zela pelo escritório de Ricardo, visita seu filho no presídio. O filho da trabalhadora é encenado por Lázaro Ramos, que em uma cena magistral, tem seu rosto atrás das grades, enfocado pela câmera. Dessa imagem mítica, ecoa sua voz, mesclando história, literatura, cinema, escravidão, reclusão, e nos diz: “Presídio: esse é o nosso navio negreiro. Na escravidão a gente era tudo máquina. Agora a gente é escravo sem dono. O que vale é ter liberdade para consumir.” A fala da personagem põe em relevo a situação da comunidade carcerária, abandonada pelo Estado, sem nenhuma perspectiva de ressocialização. Sua interlocução com a obra de Castro Alves, *Navio Nегreiro*, marca a predominância da população negra nas penitenciárias e desconstrói o valor de liberdade no Brasil contemporâneo, pois é relegada ao poder de consumo, e não de fato a uma condição social e psíquica.

Judite, mesmo sem tomar ciência, torna-se um meio para os desvios dos sócios, em sua conta havia quinhentos mil reais. Seu filho sai da cadeia, sequestra Marco Aurélio, tortura-o e lhe arranca uma orelha. É nesse momento da trama que Lázaro Ramos assume a voz do narrador e afirma: “Sequestro não é só captação de recursos, é também distribuição de renda”. Na verdade, ele busca receber uma parte do que Marco Aurélio tem em seu poder e deveria ser distribuído para a comunidade. Ao assumir a voz narrativa, temos um ensejo de transição buscado pela população negra no país. Desde o início do filme, há uma voz que nos conta como foi o mercado escravocrata, os castigos, as vendas, as relações de poder. Quando essa voz é silenciada nas cenas que apre-

sentam o Brasil contemporâneo, há o reflexo da luta dos negros para serem ouvidos, para eles próprios narrarem suas histórias. De acordo com o pensamento de Benjamin (1987) sobre a história, podemos compreender essa mudança de vozes como o desejo por revisitar o passado para entender o presente, para acertar as contas, corrigir os erros e ter um futuro mais igualitário.

Outrossim, a personagem Arminda, mulher negra, professora de voz ativa, engajada com os problemas da comunidade, não terá um bom desfecho na narrativa por lutar para que haja transformação nas estruturas de poder e desmascarar o mercado da solidariedade. Ao perceber que o projeto “Informática na periferia” foi um fracasso, visto que os computadores não funcionavam, eram aparelhos velhos, sem utilidade, Arminda reclamou com Ricardo e solicitou novos computadores. Logo, ele não só demonstrou o orgulho ferido da classe A diante de suas doações inúteis, como também temeu que ela descobrisse o desvio de verba. Por conseguinte, providenciou a demissão de sua amiga. Ao ser demitida, ela une provas contra os sócios e leva-as para Arminda. Então, a professora organiza uma manifestação junto com a comunidade no dia do evento de premiação dos projetos solidários. Ao chegarem na solenidade, gritando, chamando Ricardo Pedrosa e Marco Aurélio de ladrões, Ricardo tenta apaziguar a situação, convidando as pessoas da comunidade para entrarem no Teatro Municipal. Na ocasião, Arminda concede entrevista à imprensa e denuncia os roubos feitos por vereador Soles, Ricardo Pedrosa e Marco Aurélio. A partir de então, Ricardo encomenda sua morte, que é executada por Candinho com objetivo de conseguir o sustento de seu filho.

A trama do cineasta propõe dois finais. O primeiro é o mais comum; nele, a professora Arminda, a qual estava grávida como a escravizada de igual nome no conto machadiano, tem o mesmo desfecho: sua vida é ceifada por Candido Neves. O segundo

é bastante esperançoso e apresenta a razão da violência e da criminalidade. Nele, Arminda questiona o matador de aluguel para saber se o que ele deseja é apenas dinheiro, propondo parceria e rateio das contas de Ricardo. Candinho não é capaz de matá-la, pois não é um assassino, o ofício foi adquirido por questão de sobrevivência. Segundo Silva (2013), haveria um terceiro final que não chegou a ser gravado. Ele seria futurista e catastrófico, sob o comando de Luiz Inácio Lula da Silva, o Brasil exportaria pobres para o mundo, tornando-se o maior em tamanha atrocidade.

Vale mencionar o papel importante da fotografia na obra, acompanhada de narrações de textos recolhidos do Arquivo Nacional e reunidos por Nireu Cavalcanti. Na primeira parte, quando se narra a história de Joana, alforriada detentora de escravizados, há uma fotografia dela entre seus cativos. Depois, exibe-se uma fotografia de crianças da comunidade com uma mulher de “Sorriso de Criança” entre eles. As imagens são homônimas, altera-se apenas os sujeitos, fazendo-se entender como uma neoescravidão imposta pelo empresariado que se beneficia do abandono do Estado para com as massas. Outras fotografias surgem, como a de Maria Antônia e Lucrécia, celebrando a liberdade; as das crianças numeradas pelas empresas da solidariedade; a do escravizado Bernardino e seu proprietário, o qual processou um branco por caluniar seu negro de roubo, lucrando 13 mil réis de indenização; a do capitão do mato, a fugitiva Arminda e seu dono; Clara, Mônica e Candinho, com o dinheiro recebido pela morte de Arminda. Assim, entre fotos, letreiros e histórias reais, o diretor constrói um verdadeiro mosaico da escravidão. Fundamentados em Barros (2014), podemos considerar esse mosaico sujeito e meio por lançar luz sobre um passado esquecido e por sua capacidade pedagógica.

3. Conclusão

Quanto vale ou é por quilo? é uma obra fílmica capaz de remeter os seus leitores ao passado colonial entrecortado pelos problemas do presente. Em conformidade com Benjamin (1987), concluímos ser uma obra que aproveita a oportunidade para combater por um passado oprimido. Por construir uma narrativa dissonante da tradicional e possibilitar didaticamente a revisitação do passado, o longa-metragem se faz sujeito e meio nos trilhos da história, à luz do entendimento de Barros (2014).

O conteúdo da película é dissolvido em pequenas histórias cujos cruzamentos se dão entre dois momentos históricos (colônia e escravidão) atravessados pela permanência da exploração humana. A partir disso as facetas da escravidão aparecem na trama de Sérgio Bianchi, retomando as personagens principais do enredo de “Pai contra mãe”, de Machado de Assis: Clara, tia Mônica, Cândido Neves, Arminda. Além de embalar as histórias com as narrações da obra do historiador Nireu Cavalcanti e lançar mão de fotografias e letreiros que conferem a obra o tom histórico. As micronarrativas mantêm atrizes que encenam personagens no passado e no presente, a saber, Noêmia, dona de escravizados e patroa, e Arminda, escravizada no tronco e professora engajada socialmente; esse recurso enfatiza a estrutura social inalterada.

Ademais, Bianchi insere a lavagem de dinheiro realizada por empresas especialistas em solidariedade e a condição dos reclusos no Brasil. Os últimos são apontados em dois momentos, por trás das grades, pelo personagem encenado por Lázaro Ramos e fora delas, quando estão em regime semiaberto, recolocados no mercado de trabalho como quase escravizados, remunerados por menos de um salário mínimo. Uma ação semelhante é realizada pela instituição de Noêmia: os desempregados trabalham em troca de alimentação. O cineasta marca bem as incongruências do Bra-

sil, valendo-nos dos termos de Schwarz (2014), “as ideias fora do lugar”; sobretudo, pela permanência da escravidão, seja pela personagem Joana, alforriada que detém escravizados, seja por Mônica, trabalhadora que explora a pré-adolescente Fátima. As lentes de Sérgio Bianchi não perdem de vista o passado-presente escravista do Brasil.

Referências

ASSIS, M. de. Pai contra mãe. In: _____. *Relíquias*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/24-conto>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BARROS, J.D. Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 17-40, 2014.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BOSI, A. A máscara e a fenda. In: _____. (Org.) et al. *Machado de Assis: antologia & estudos*. São Paulo: Ática, 1982. p. 437- 457.

QUANTO VALE ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi. Rio de Janeiro: Agravo Produções Cinematográficas, Riofilme, 2005. 1 DVD (104 minutos).

SANTIAGO, S. Retórica da Verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SCHWARZ, R. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SILVA, M. Cristina da. Sérgio Bianchi e sua leitura cinematográfica da história: uma análise do filme *Quanto vale ou é por quilo?* *O Olho da História*, n. 19, Salvador (BA), p. 1-13, dezembro de 2013.

TRÍPOLI, M. Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2006.





Retomada: Outro ‘Projeto Mítico’ a Fim de Redimir Lacunas Históricas?

Retomada: Another one ‘Mitical Plan’ to Rescue Some Historical Gaps?

MEIRE OLIVEIRA SILVA
meire_oliveira@uol.com.br

Resumo

A partir de *Central do Brasil* (1998), alguns aspectos da formação da sociedade brasileira e suas relações com a história contemporânea serão levantados. Por meio de uma abordagem interdisciplinar (Cinema e outras linguagens), possibilidades de interpretação da cultura nacional serão averiguadas dialogicamente. Objetiva-se retomar questões concernentes à polêmica busca de decifração da identidade nacional empreendidas por diversas iniciativas, ao longo da história do país em suas origens coloniais: desde os estudos do século XIX (Projeto Literário Romântico), até o Modernismo dos anos 1920-30; além da história recente do Cinema Novo, na década de 1960, ecoando ainda na Retomada dos anos 90.

Palavras-chave: Cinema e Sociedade; *Central do Brasil*; Literatura Brasileira; Cinema Brasileiro; Estudos Comparados

Abstract

From the film *Central Station* (1998), some aspects of the formation of Brazilian society and its relations with contemporary history will be raised. Through an interdisciplinary approach between Cinema and other languages, some possibilities for unraveling national culture will be investigated dialogically. This paper aims to resume issues concerning the contended search for discovery the Brazilian identity undertaken several times. Specially the Brazilian history in its colonial origins: from the 19th century studies (Brazilian Romanticism as a literary project), to the Modernism of the 1920s; in addition to the recent history of Cinema Novo (1960s), echoing in the 90's 'Retomada Movement'.

Key-words: Cinema and Society; *Central Station*; Brazilian Literature; Brazilian Cinema; Comparative Studies.



1. Central do Brasil: um marco do cinema da Retomada

Central do Brasil (1998), de Walter Salles, é considerado um marco do Cinema Brasileiro. Para além do sucesso de público e crítica¹, o quarto longa-metragem do cineasta carioca afirmou-se como um dos símbolos de resgate do audiovisual nacional nos anos 1990. Por meio de leis de incentivo direcionadas à cultura. Através de diálogos com os conturbados e transformadores anos 1960 nas artes nacionais, ressoam questões do Cinema Novo, em renovado fôlego, com o que se chamou de Cinema de Retomada. Desígnio autoexplicativo às produções cinematográficas que ressurgiram, voltando-se também a aspectos da constituição do país arraigado em ‘míticos projetos’ de nação prometida – mesmo que situada no futuro, sempre no passado esquecida – pairando em imaginários do quadro nacional de retorno ao cerne da decifração de sua identidade. O roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, junto à fotografia de Walter Carvalho, conferem ao longa uma tônica lírica, meditativa e austera, na maior parte do tempo, apesar de sequências em que certo riso, embora difícil, seja arriscado.

A narrativa condensa o encontro improvável entre uma senhora embrutecida (Dora) pela vida e a rebeldia natural de um garoto (Josué) que sonhava conhecer seu pai, após ficar órfão da mãe, atropelada nos arredores de uma das mais famosas estações de trens metropolitanos do país, no centro carioca, a Central do Brasil. Um acaba sendo o duplo (no reflexo invertido) do outro em uma jornada empreendida daquele centro para os rincões do Brasil. E de modo quase ascético, já que o deslocamento se dá de maneira sublime até o nordeste sertanejo. Como se o abandono

1 “(mais de 1,5 milhão de ingressos vendidos), foi consagrado no Festival de Cinema de Berlim – um Urso de Ouro, como melhor filme, e outro de melhor atriz para a protagonista, Fernanda Montenegro”, conforme Oricchio (2013, p. 135)

da região sudeste pudesse metaforizar alguma elevação geográfica e espiritual rumo a crenças e mitos da cultura nacional.

A trama ainda conta com elementos de suspense nessa fuga de Dora com o garoto, após “descobrir” que sua vizinha, para quem havia vendido a criança, lidava com tráfico de órgãos. Tal abandono das raízes propiciará a ela novos encontros com personagens que oferecerão outras oportunidades de aprendizado. É o caso do caminhoneiro César (Othon Bastos) que ampara a mulher e a criança, após perderem todo o dinheiro que possuíam. O caráter de Dora vai sendo revelado em camadas dúbias; desde a professora aposentada, mas que escarnecia das cartas que escrevia a quem solicitava seus serviços na Estação – decidindo o que enviar ou não, interferindo no destino dessas narrativas –; até a mulher que se deixa apaixonar pelo viajante de estrada, em seu momento de maior fragilidade.

Com requintes que fazem referências a jornadas épicas, a viagem será de ensinamento e, claro, volta para casa. Através de observações, alguns teóricos, como Joseph Campbell (1995) resumiram a o padrão utilizado desde a Antiguidade. A partir das epopeias de Homero, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, existem narrativas que se valem de elementos recorrentes. Em narrativas míticas, mormente, designadas e acompanhadas pelos deuses, o herói abandona sua vida prosaica rumo à peregrinação motivada por uma missão que se apresentará repleta de peripécias, a partir das quais sua compleição será transformada podendo até incorrer na elevação de sua natureza. Os encontros com outros indivíduos contribuirão para aquisição de sabedoria. Seu passado começará então a ceder espaço para novas vivências e, depois de todos os obstáculos enfrentados, alcança aperfeiçoamento em seu retorno que também é renascimento. As referências mitológicas estão espalhadas por todo o filme, inclusive nas cartas sugerindo metaforicamente travessias míticas.

Os anos 1990, com o chamado Cinema da Retomada, seria uma espécie de resposta aos anos anteriores marcados por fragilidades políticas e sociais, das quais as artes também foram vítimas, já que sempre consideradas inimigas em contextos totalitários. Os prêmios e os debates gerados pelo filme podem ser um dos indícios da recepção dessa obra como uma espécie de divisor de águas na produção cinematográfica brasileira, também pelos pontos de encontros estabelecidos com áreas diversas. Social e esteticamente, o longa retomava também, de certa forma, outros dos aspectos do legado cinemanovista, se forem observados os esforços de suscitar reflexão nos espectadores. Assim, ainda que em moldagem diferenciada, seguia alguns dos passos mais caros à geração dos anos 1960, encabeçada também pelo CPC (Centro Popular de Cultura), de reflexão e transformação social por meio das artes disseminadas amplamente para as massas.

A polêmica questão da identidade nacional estava em pauta, inclusive, por visibilizar paisagens, sotaques, expressões dos confins do país, sugerindo descolar-se do eixo Rio-São Paulo como polo da produção artística e cultural brasileira. Nesse sentido, resgatam-se conexões, não só com os anos 1960, mas sobretudo com a geração de intelectuais da década de 1930, que persistiram no desvendamento da ideia de Brasil em um projeto de nação que, ao mesmo tempo em que questionava, dialeticamente ratificava algumas das compreensões erigidas em sua formação.

Aspectos dicotômicos presentes na construção diegética também promoveram a identificação do público aos procedimentos narrativos capazes de suscitar dialogismos com a obra. Entre maniqueísmos e oposições de imediata assimilação, o país se desenhava nas telas em contrastes, identidades e múltiplas possibilidades do que poderia ser chamado de Brasil. Essa questão, apenas duas décadas após a Anistia e ao controverso movimento de abertura política significava, até mesmo, uma espécie de reflexão acerca

da História recente do país como ressonância de sua construção social repleta de lacunas e incompletudes (PASTA, 2003).

No caso simbólico de *Central Brasil*, tal questão talvez se manifeste na tendência do cinema brasileiro de voltar-se às “representações populares” que aludiram diretamente às tentativas de encontro do povo já anteriormente empreendidas pelo cinemanovismo:

A fratura de classes da sociedade brasileira está presente de modo recorrente em nosso cinema. Expressa-se no que podemos chamar “representação do popular”. Depois do intervalo da década de 80 (quando a produção nacional mais criativa estabelece um diálogo fechado com o cinema de gênero) retornam no cinema brasileiro contemporâneo os clássicos motivos da representação do popular (a favela, o sertão, o carnaval, o candomblé, o futebol, o folclore nordestino). Vemos, outra vez, a fisionomia do povo na tela. Alguns elementos diferenciais, no entanto, marcam essa retomada. (RAMOS, 2002, p. 13)

Conseqüentemente, ali pareciam habitar feitiços que remetiam ao documental, em busca de registros histórico-sociais fraturados, mas também atrelados a uma sensibilidade de composição vinculada ao interesse pela cultura popular como característica de resistência das memórias de um imaginário coletivo. As cartas seriam, assim, uma espécie de vínculo entre o letramento e a oralidade, e não somente outro abismo social. E, desse modo, nenhuma dessas formas de comunicação aparece simplesmente como conflitos, porque operam movimentos dialeticamente complementares.

A personagem Dora, também em sua constituição conflituosa, conduzirá a trama que, se analisada apenas como narrativa breve, é passível de choque. Além disso, pode-se perceber a tentativa incessante de conciliar disparidades sobretudo morais, resvalando

inclusive em uma idealização da miséria e do chamado “jeitinho brasileiro” (DA MATTA, 1984) para se esquivar das inevitáveis e violentas imposições que mormente conduzem os indivíduos a corrupções morais e éticas de grave impacto social.

Em *Estética da fome*, um de seus mais famosos ensaios, Glauber Rocha atentava para uma tendência imbuída de miserabilidade para fazer frente ao cinema “de gente rica”:

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o cinema novo narrou, descreveu. Poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagem comendo terra, personagem comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do *cinema novo* opõe-se à tendência digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização.” (ROCHA, 2004, p. 63)

Ainda nesse ensaio (2004), o cineasta baiano desenvolve a ideia de que o interesse pelo sujeito não pertencente ao mundo dito

desenvolvido, é ancorado na repulsa ou no assistencialismo que resgataria tal primitivismo latino-americano junto à intenção salvadora que justificaria colonizações mediante imposições religiosas, morais e sociais desde o século XVI, a partir da expansão marítima, do cristianismo e da exploração como máquina mercantil de conquista dos povos chamados aborígenes. A própria tendência de denúncia da miséria e da pobreza como elementos intrínsecos à formação brasileira passou a ser vista como mau gosto, em certo cinema tido como erudito, refinado.

2. Dialogismos da Retomada

Uma das chaves de compreensão do impacto desse longa-metragem pode ser ressaltada a partir da crise institucional pela qual passou o cinema brasileiro agravada pela gestão do Governo Collor que suprimiu uma série de incentivos para este setor e afins; e a Lei do Audiovisual para propiciar, oficialmente nesses setores, a aplicação de capitais privados para realização cinematográfica, entre 1994 e 2000. Apesar dos percalços, “com todas as suas imperfeições, [foi] o grosso da produção cinematográfica brasileira na chamada Retomada. A partir da estrutura legal criada pela captação de isenções fiscais, foram produzidos [...] mais de cem longas-metragens” (RAMOS, 2018, p. 411).

Em termos de Estudos Comparados para analisar *Central do Brasil*, vale mencionar alguns dos maiores nomes da crítica literária nacional, como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Lúcia Miguel-Pereira que se voltaram ao regionalismo brasileiro. Sendo assim, pode-se pensar na dicotomia entre o urbano e o rural, por meio da voz de autoridade da professora e escritora de cartas que serve como interlocutora a analfabetos, em geral, migrantes nordestinos no filme. São trabalhadores da capital do Rio de Janeiro tentando se conectar com seus entes

queridos nos mais distantes pontos do país. E, concomitante às narrativas provocadas pelas missivas, outras tramas emergem como a da aproximação forçada entre Dora e Josué, para iniciar-se um *road movie* no qual a personagem e, por que não dizer também a equipe do longa (?), de origem predominante carioca, passa a aproximar-se de outras raízes em meio a identidades brasileiras tão múltiplas. Das cartas emerge um país a cuja “viagem de iniciação” (ORICCHIO, 2003, p. 136) o espectador é convidado e raramente escapa devido também aos aspectos e rostos conhecidos da telenovela brasileira.

Além disso, quanto à formação nacional, a religiosidade, como fator crucial, afirma-se em origens sincréticas adaptadas às imposições da escravização. As superstições acabam por condensar genuinamente crenças que matizam inclusive as relações sociais do Brasil:

(...) experiências religiosas são todas complementares entre si e nunca mutuamente excludentes. O que uma delas fornece em excesso, a outra nega. E o que uma permite, a outra pode proibir. O que uma intelectualiza, a outra traduz num código de sensual devoção. Aqui também nós, brasileiros, buscamos o ambíguo e a relação entre este mundo e o outro. O que pode parecer singular no caso brasileiro, então, é que cada uma dessas formas de religiosidade seja suplementar às outras, mantendo com elas uma relação de plena complementaridade. (DA MATTA, 1984, p. 155)

Frutos dessa constituição improvável, duas personagens inflexíveis e sofridas –, seja no desencanto da maturidade ou nas desilusões precoces da infância inexistente – insurgem. Ambos se tocam na ausência de amparo e proteção em dois momentos distintos da trajetória humana. A procura do pai sempre presente

na Literatura, sobretudo, decolonial² é referência de identidade existencial em busca de uma nação perdida. Já Dora é o retrato do povo cujos sonhos foram minados, fazendo-a perder qualquer engajamento próprio da euforia política dos anos 1960. Até na desilusão com as paixões e arrebatamentos tal qual a sequência com o caminhoneiro que a deixa, Othon Bastos; ator que simbolicamente viveu o destemido cangaceiro Corisco, em *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), no auge da militância artística pós golpe de 1964, e anterior ao AI-5³.

O contraste entre interior e capital alude à cidade violenta e ao sertão como refúgio e redenção. A honra sertaneja, segundo o autor Euclides da Cunha em seu clássico regionalista, *Os Sertões* (1901), retratou o conflito de Canudos, no qual as tropas do governo atacaram ferozmente sertanejos sem armamento, somente em busca de assentamento e comida para sobreviver no sertão baiano, sob a liderança religiosa – e profética – da figura de Antônio Conselheiro. Assim, a religiosidade apresenta-se como potencial escape para a cura de uma nação adoecida, sobretudo, no adágio “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1901). Sua resistência ao meio opressor o torna ainda mais honrado em plena oposição aos “neurastênicos do litoral” (CUNHA, 1901). Religiosidade e misticismo emergem nesse o modo da cultura brasileira produzir de seus mitos e epopeias:

A igreja, assim, é uma forma básica de religião, marcando talvez o lado impessoal de nossas relações com Deus. Um lado, de fato, onde intimidade pode ceder lugar às regras fixas que conduzem a uma impessoalidade, sobretudo nos

2 Cf. *Mayombe* (1979), do autor angolano Pepetela, em que o pai (colonizador) possui um “branco fantasma” e a mãe da terra é da “cor escura do café”, resultando num mestiço que não se reconhece como sim ou não, mas como um “talvez”, de identidade suspensa e indefinida.

3 13 de dezembro de 1968.

cultos que legitimam de qualquer modo as crises de vida.
(DA MATTA, 1984, p. 116)

Compreender essa produção de arte, cultura e educação em um país cujo histórico relativo a tais iniciativas sempre se mostrou problemático é uma possibilidade de conceber estratégias para burlar questões concernentes a políticas públicas encabeçadas, conscientemente, pelo setor privado. Refletir sobre o espaço preenchido historicamente por instituições e órgãos privados na lacuna do Brasil público – que deveria oferecer irrestritamente amplo acesso à população –, pode contribuir para abrir questões em torno de disparidades sociais. As questões assistencialistas, como iniciativas que se movimentam socialmente como fomento à cultura nacional, podem assim se consagrar por meio da ideia de que, somente através de parcerias e, principalmente, suportes da iniciativa de setores privados, essa suposta ‘originalidade’ seria viável. E, assim, se poderia compreender tanta pobreza, como um exercício caricatural de alteridade constante e vigilante. A observação dessa tática tem recorrência histórica nos projetos de redescoberta da identidade cultural brasileira, sempre encampados por elites econômicas e intelectuais.

Aludir à literatura, por meio das cartas, por exemplo, mostra uma direção nada ingênua em relação à tradição cinematográfica brasileira. É recorrer às fontes literárias modernistas – porque também originais como linguagem, em práticas de inovação afeitas a uma identidade incomum, justamente por seus percalços. O resgate da cultura por meio das cartas escritas por uma mulher carioca, mais letrada que seus ‘clientes analfabetos’, pode remeter a uma cultura dita civilizada e detentora de certa expressão porque dominadora das letras, mas limitada eticamente. E tal poder está sujeito inclusive à continuação de exclusão arraigada em preconceitos históricos em relação aos que não estão inseridos em um âmbito de cultura escrita, por isso ainda concebida como inferior.

A personagem Dora se apresentaria, então, se aludido o famoso ensaio de Glauber Rocha (2004), como uma espécie de contraponto enquanto abordagem “fenomenológica” em contraste com tantas experimentações históricas em outros heróis nacionais⁴ situados no limbo de uma formação histórico-social violenta (ROCHA, 2004). Sociedade que sempre refutou qualquer acesso amplo e democrático à educação e à cultura. E sempre foi contrária às ideias de Paulo Freire e às popularmente conhecidas ‘reformas de base’ de João Goulart. Este, deposto por uma elite conservadora, tradicional e detentora dos instrumentos de dominação social, intelectual e comportamental. Ainda que sob a aura assistencialista e religiosa que encobria ações como a da CAMDE (Campanha da Mulher pela Democracia). Denúncias realizadas até mesmo em filmes não considerados ‘politizados’, como *A entrevista* (Helena Solberg, 1966), ao terminar o curta-metragem com a cena das marchas de comemoração ao golpe civil-militar de 1964, após a queda de Goulart. Não muito diferente do que foi visto em 1998 ou é observado em 2020, em ciclo mítico porque aparentemente inevitável. Objetos históricos sempre referidos pelo Cinema, resgatados pela fase de Retomada. A professora e crítica Ivana Bentes relembra que “Esses filmes funcionam como índices da diversidade de estilos e propostas do cinema brasileiro hoje. *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. cruza o sertão glauberiano com a tradição do melodrama latino-americano” (BENTES, 2007, p. 243)

Em relação à representatividade, mencionada por RAMOS (2002), concebida já como uma espécie recorrente no cinema nacional, pode-se refletir acerca de uma certa apropriação das ideias de denúncia do Cinema dos anos 1960 no Brasil para se atrair um público pouco comprometido com transformações sociais como, por exemplo, as propostas de Paulo Freire. Nessa linha de raciocínio, é ne-

⁴ *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo.

cessário lembrar que o cinema de retomada surge após um grande limbo na história do cinema nacional como forma de resgate – por meio de alguns incentivos fiscais brasileiros para se produzir filmes. Por isso, de forma muito engenhosa, *Central do Brasil* situa-se acerca da Literatura Brasileira, retomando principalmente entre os anos 1920-30, na cultura nacional, voltando-se aos estudos da formação de Brasil que remetia ao século XIX, herdeiro de outro passado também opressor, porque colonial e escravocrata.

No entanto, *Central do Brasil* parece se pautar pela promoção idealizada de um pensamento acerca da produção cultural nacional atrelada a sua história e deformação como sociedade. Aludindo-se ao país como promessa de nação. BENTES (2007) remete aos impactos de recepção de crítica e público, em pleno Cinema de Retomada, e incide na ideia da “cosmética da fome”, pois justamente para voltar à questão da pobreza e da miséria na favela, entre excluídos e flagelados, afirma-se e erige-se como filme não de denúncia, mas “industrial”, como havia alertado ROCHA (2004).

Vale ressaltar que, muitas vezes, o cinema é apropriado pela indústria em seus discursos. Assim, recorre aos vários tipos de personagens brasileiros com perfis arraigados historicamente. Dora, por exemplo, é a anti-heroína que subverte o papel da senhora solitária de boa índole para encarnar a cidadã amoral disposta a vender uma criança para o tráfico internacional de órgãos humanos. Contudo, milagrosamente, é o retrato do país ingênuo, *macunaímico* (SILVA, 2016) cuja formação de uma cultura nacional aparece como “veneno-remédio” (WISNIK, 2008) também na forma de se pensar o país através do cinema e demais artes populares. Tais retomadas aproximam momentos distintos e ratificam o eterno ciclo de repetição histórica.

De maneira muito hábil, *Central do Brasil* afirma-se como consciência intencional de questões de literatura e cultura brasilei-

ras da década de 1930, para aludir às ideias calcadas no Projeto Literário do Romantismo Brasileiro, mostrando a docilidade de uma formação violenta, que cura e pode matar ao mesmo tempo. Sendo assim, condensa-se como obra repleta de referências estéticas, históricas e políticas.

A personagem Dora é uma espécie de híbrido de Macunaíma⁵, mas vitimada por gênero e idade. Apesar de mulher branca, é pobre e invisibilizada em uma sociedade regida por questões ferozmente preconceituosas. De modo que o tráfico internacional de órgãos, ainda que de crianças pobres, é relativizado em um pensamento de que “salve-se quem puder”, ainda mais no “terceiro mundo” (*Bandido da luz vermelha*, 1968). Também tal pensamento pauta-se pelo inconsciente popular e místico de que a redenção dos delitos está automaticamente justificada mediante à aceitação de uma crença cujas raízes cristãs atualizadas de convenientes dogmas são facilmente adaptáveis. Essa redenção maleável personificada por Dora é de alguém que, ao se deparar com o outro apresentado, em meio à romaria, na qual imagens, flores, cânticos religiosos e devoção, a levam a uma espécie de epifania, dado o seu embate com o diferente, já que antes acostuada a uma profunda suspensão de ética e alteridade.

Sendo assim, ela é perdoada e se “converte” em meio à sabedoria daquela cultura simples que desprezara. Por meio de uma passagem epifânica (a procissão), transforma-se, e o menino órfão se “salva” definitivamente. Essa visão redentora e catártica está enraizada na formação nacional cuja capital federal é um plano piloto, mas também parte do desenho de uma cruz (SILVA, 2019). Essa redenção pela condenação de um destino imposto mítica e historicamente, retoma o heroísmo de uma raça marcada pela deformação da mestiçagem e também pela originalidade de suas ma-

5 V. personagem homônimo do romance de Mário de Andrade, de 1928.

zelas estruturais, como o afirmou a década de 1930, na segunda geração do Modernismo Literário, junto ao regionalismo⁶ do XIX. O próprio longa *Bandido da luz vermelha*, guardava uma aura romântica de enfrentamento do sistema. Ratificando, inclusive, a insurgência contra uma cultura colonizadora de opressão sistêmica.

Em *Central do Brasil*, tais questões retornam incorporadas naturalmente ao cerne do filme. Outro grande exemplo está na personagem da atriz Soia Lira – coadjuvante, mas pivô da trama – ao morrer atropelada deixando um órfão alvo de outras insuspeitadas violências a rondar sua condição de menino pobre brasileiro. Assemelha-se e remete a 1985, e à icônica personagem clariceana Macabéa, aludindo à, também paraibana, atriz Marcelia Cartaxo, do filme homônimo *A hora da estrela* (1977), da obra de Clarice Lispector, adaptada às telas pela cineasta Suzana Amaral. Alude-se à morte por atropelamento ou frequentes estatísticas em torno das vivências de operários cujas mãos de obra são reles ferramenta de trabalho. Logo, muitas vezes, o chamado Cinema de Retomada estará permeado por uma cultura nacional reforçada por uma série de subterfúgios que servem aos interesses de grandes produtores e realizadores nacionais da produção nacional. Isso, inclusive, pode transparecer nas dimensões psicológicas das personagens nas representações culturais brasileiras relativas a suas contradições.

Até a atriz Fernanda Montenegro está agora mais à vontade para realçar seu personagem. Por meio da catarse pela piedade, explora-se o dilatado espaço entre a sordidez do

⁶ Entre os anos 1930, o outro Regionalismo é desenvolvido por autores como Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938), José Lins do Rego (*Menino de engenho*, 1932), Rachel de Queiroz (*O quinze*, 1930), entre outros, estabelecerá referências a obras produzidas a partir de meados do século XIX, de Franklin Távora (*O Cabeleira*, 1876), José de Alencar (*O sertanejo*, 1875), Visconde de Taunay (*Inocência*, 1872), etc. Tendência que será novamente resgatada pelo cinema brasileiro dos anos 1960 e curiosamente retomada no cinema produzido na década de 1990.

crime pensado e o tamanho da conversão. Com a catarse, a narrativa resgata a passividade dos personagens para com a dimensão sórdida da nação, que assassina suas crianças ou as trafica para o exterior. É a nação inviável que recebe o ônus de sustentar a conformação dos polos extremos da equação, necessários para a figuração da catarse pela piedade: “congraçamento na negação do pertencimento à nação inviável” (e minha adesão à postura crítica é a prova de que não pertenço à coletividade incompetente) versus “congraçamento na piedade do povo idealizado”. O naturalismo cruel serve como estilística que acentua as dicotomias. E interessante notar aqui como a postura narcisista às avessas abre espaço para a constelação de emoções de caráter exaltativo. (RAMOS, 2002, pp.12-13)

3. Considerações Finais

A fase inicial do Cinema Novo estava ligada à retratação do nordeste, assim como o foi a literatura regionalista de 1930, de onde beberam os filmes da Retomada. Porém, ao se pensar em Glauber Rocha e seu país mítico levado às telas recorre-se a questões muito caras do Cinema Nacional, como a religiosidade e as crenças do interior. Seu diálogo com o sertão magicamente universal de Guimarães Rosa, por exemplo, refere-se a um mundo insólito calcado em credences populares ancestrais. A literatura de cordel é outra referência inegável em nuances plásticas de narrativas que fundem universos reais e irreais a se confundir como em um enredo de fábulas tipicamente folclóricas do cancionero popular. De *Central do Brasil*, podem-se depreender iguais movimentos de busca por redenção, nos traços maniqueístas de personagens planos cujas moldagens psicológicas se adequam a estruturas narrativas até previsíveis de lendas e mitos populares dado o hibridismo incomum sugerido por algumas situações.

Mesmo isento de uma possível aura maravilhosa imbuída de lendas e fábulas, o longa-metragem reporta-se a aparatos estéticos para delinear uma narrativa afeita ao épico que passa por um processo de questionamento desse gênero audiovisual em conluio a outras expressões artísticas ao passo que se propõe a testar novas estéticas. Através de uma espécie de rebaixamento de situações grandiosas próprias dos mitos, peregrina rumo ao sertão universal. E, a partir de uma senhora e de um garoto, retomam-se os duplos que esboçam o ciclo de evolução conflituosa típica dos heróis. É preciso lembrar de que Josué vai em busca de seu pai, Jesus, esperado quase messianicamente. Tem um irmão chamado Moisés, entre outras inúmeras referências onomásticas híbridas de naturezas contrastantes. Símbolos bíblicos e analogias cristãs conduzem as teias de significação justapostas que também dialogam com os espectadores por identificação imediata de referências populares.

Logo, os mitos tendem a ser delineados por meio do encontro entre o ritual, a literatura e a religiosidade (CAMPBELL, 1995), pois é a narratividade que conduz tanto aventura épica quanto todas as aprendizagens daí decorrentes. Tal padrão arquetípico foi adaptado em obras de diversas áreas do saber, como brevemente foi apresentado com o longa aqui analisado. A própria linguagem audiovisual oferece espaço para diálogos com os estudos literários em perspectiva comparada, considerando-se seus primórdios, entre o final do XIX e o início do XX. Suas principais vozes⁷ abrem caminhos de reflexões acerca das interlocuções entre literatura(s), interartes e intermedialidades, porém como processos, e não como finalidades ou objetivo de estudo conclusivo, apenas contínuas formas de revisitação dos objetos de estudo. Além disso, dispor de recursos metodológicos para se empreender uma

7 Cf. *The Crisis of Comparative Literature* (1958) e os impactos das chamadas escolas americana, soviética e francesa, também em meados do século XX, e suas contribuições para os estudos comparativos.

análise pautada pelos estudos comparativos e intermediáticos é aventurar-se em um emaranhado de referências. E é também empreender uma trajetória, desde os primórdios do Cinema para se aproximar da controversa história do audiovisual no Brasil. Tanto a partir da Retomada até o Cinema Novo quanto a todos os projetos sociais, estéticos e históricos que se debruçaram sobre a busca pela decifração da polêmica ideia de Brasil.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.” In: ALCEU - vol.VIII, n°15, pp. 242 a 255, jul./dez. 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol II. 8ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles, 1998. Brasil, cor, 110 minutos.

COUTINHO, Afrânio. “O regionalismo na prosa de ficção”, In: *A literatura no Brasil*. vol. II. Rio de Janeiro: São José, 1955.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Vol. I. MINISTÉRIO DA CULTURA Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. São Paulo, 1901. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000153.pdf> Acesso: 11.09.2020

DA MATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

JOHNSON, Randall. *Literatura e Cinema: Macunaíma: do modernismo ao Cinema Novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PASTA, José Paulo. “Changement et idée fixe”. *Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, Cahier n.º 10*. Paris, Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 159-171.

PESQUISA FAPESP. “Jean-Claude Bernardet: um crítico contra a estética da miséria.” Edição 224, out./2014. Disponível em: <https://revista-pesquisa.fapesp.br/jean-claude-bernardet-um-critico-contr-a-estetica-da-miseria/> Acesso: 06.09.2020

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martim Claret, 2004.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, Fernão. “Má-consciência, crueldade, e ‘narcisismo às avessas’ no cinema brasileiro contemporâneo.” In: *Comun. Inf.*, v. 5, n. 1/2, pp. 13-24, jan.- dez., 2002.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*, vol. II. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 63-68.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*, Curitiba: Appris, 2016.

SILVA, Meire Oliveira. “Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova, de Joaquim Pedro de Andrade. In: *RUA*. Volume 25, número 1 - e-ISSN 2179-9911 – Jun. 2019. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/> Acesso em: 09.09.20

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.





O Cinema Novo no Brasil: Radicalizando o Neorrealismo e a Nouvelle Vague

The New Cinema in Brazil:
Radicalizing Neorealism and
Nouvelle Vague

ONESINO ELIAS MIRANDA NETO
onesino@hotmail.com

HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR
hamilcarjr@hotmail.com

Resumo

O pós-Segunda Guerra Mundial impulsionou um repensar da civilização em todas as esferas sociais, políticas e culturais. No cinema, os acontecimentos estéticos e políticos provocaram uma revolução narrativa audiovisual. Do neorealismo na Itália à *Nouvelle Vague* na França, o mundo foi impactado pela inquietação e provocação com o Cinema Novo brasileiro. Este ensaio visa contribuir com reflexões acerca do movimento que, em meio a uma ditadura militar, buscou ser uma resistência de construção da identidade nacional. Partimos da premissa que o Cinema Novo radicalizou as ideias estéticas do neorealismo e da *Nouvelle Vague* na medida em que construiu uma contundente crítica à realidade brasileira.

Palavras-chave: Cinema Novo; neorealismo; *Nouvelle Vague*.

Abstract

The post-Second World War promoted a rethinking of civilization in all social, political and cultural levels. In cinema, aesthetic and political events provoked an audiovisual narrative revolution. From neo-realism in Italy to *Nouvelle Vague* in France, the world was impacted by restlessness and provocation such as the Brazilian New Cinema. This paper aims to contribute with reflections about the movement that, in the midst of a military dictatorship, sought to be a resistance to the construction of the Brazilian national identity. We start from the assumption that the New Cinema radicalized the aesthetic ideas of neo-realism and the *Nouvelle Vague* to the extent that it built a strong critique of Brazilian reality.

Keywords: Brazilian New Cinema; Neo-realism; *Nouvelle Vague*.



1. Introdução

O cinema mexe com a imaginação e com os sentimentos de todos os cinéfilos. Para muitos, é a arte da libertação, a fábrica de sonhos e de resistência política, indo muito além da indústria que as obras filmicas estão envolvidas. A esse respeito, Bernardet (2000) assinala:

Tudo isto constitui um complexo ritual a que chamamos cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas, distribuidores que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar em uma poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, do comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não (BERNARDET, 2000, p. 9).

São vários os contextos em que a arte cinematográfica se encaixa, de modo que diversos mecanismos fazem parte das obras filmicas, principalmente na linguagem, na sua gramática e na sua objetividade fotográfica. Logo:

Nessa perspectiva, o cinema vem ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta

– ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia de mutação (BAZIN, 2018, p. 33).

As obras fílmicas projetam realidades e ficções que permeiam a vida de diversas pessoas ao redor do mundo. Estas, por sua vez, programam uma forma específica de narrativas e de abordagens. Não visamos aqui um estudo aprofundado em narrativas cinematográficas; muito menos um aprimoramento profundo da estética cinematográfica, mas descortinar para o leitor uma breve compreensão das características do Cinema Novo brasileiro em meio aos intensos processos de transformação política do país, que saíra de uma democracia populista para uma ditadura militar.

Tal movimento é gestado pelo influxo do pós-Segunda Guerra Mundial, que produziu um repensar dos rumos da civilização em todas as esferas sociais, políticas e culturais. No cinema, uma onda de impulsos estéticos e políticos provocou revoluções audiovisuais mundiais sem precedentes. Do neorrealismo na Itália à *Nouvelle Vague* na França, o mundo foi impactado por essa verve de inquietação e provocação. No Brasil de fins da década de 1950, surgiu a proposta do Cinema Novo. Este ensaio visa contribuir com reflexões acerca desse movimento estético-político no Brasil que, em meio a uma ditadura militar e sob forte censura, buscou ser uma “arma” de resistência e de construção da identidade nacional. Partimos da premissa que o Cinema Novo, profundamente influenciado pelo neorrealismo e pela *Nouvelle Vague*, radicalizou suas ideias estéticas à medida que construía uma contundente crítica à realidade brasileira, trazendo o homem e seu contexto social para as telas como meio de provocar a sociedade brasileira.

A noção de radicalidade, como próprio dos cineastas cinemanovistas, surge das ideias de Karl Marx (1818-1883). Para o filósofo

alemão, a mudança das condições materiais precisava das ferramentas da teoria, tornada também material quando mobilizava as massas. Nesse aspecto, afirmava: “a teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo demonstra *ad hominem*, e demonstra *ad hominem* tão logo se torna radical. Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem” (MARX, 2010, p. 151). Por conseguinte, o movimento do Cinema Novo não descolava de uma ampla reflexão teórica acerca das contradições sociais brasileiras, o que refletia na sua produção cinematográfica, que não só adotava práticas do novo cinema europeu, notadamente da Itália e da França, mas também as radicalizava à medida que se centrava no brasileiro e na sua condição de miséria social. Mobilizar as massas pelo cinema estava no cerne dessa produção.

2. O contexto do Cinema Novo

Após a renúncia de Jânio Quadros (1917-1992) e um breve intervalo parlamentarista entre 1961 e 1963, o país vivia o governo de João Goulart (1919-1976) e a efervescência de um amplo movimento social por medidas governamentais que preconizavam reformas na economia, na educação, no campo e na cidade. Recrudesciam movimentos sociais tais como as Ligas Camponesas, bem como as organizações estudantis, sindicais e de trabalhadores. Em um amplo acordo entre a elite empresarial, setores conservadores civis e as Forças Armadas, em 1964 o país sofreu um golpe de Estado. Sob o discurso de combate ao socialismo e à corrupção,

em 1964 instalou-se no Brasil uma ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a

vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre os generais. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar nas Universidades, invasões de Igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc. (SCHWARZ, 2009, p. 7).

Nesse turbilhão, jovens cineastas começavam suas trajetórias no seio das ações estudantis. Os CPCs – Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes) – tiveram marcante contribuição na formação teórica e prática do cinema brasileiro durante as décadas de 1950 e 1960. Foram nesses centros que os cineastas se embebedavam de anseios pela construção de uma cultura popular no país:

O manifesto do CPC/UNE tentava disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as reformas de base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional. Mas antes de atingir o povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal, em nome de uma pedagogia política que atingisse as massas, estudantis e trabalhadoras. O manifesto foi redigido pelo economista Carlos Estevam Martins e apresentado em outubro de 1962. Outros nomes importantes da esquerda nacionalista do momento eram o poeta Ferreira Gullar e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho. No CPC da Bahia, destacava-se o jovem crí-

tico de cinema e cineasta, Glauber Rocha (NAPOLITANO, 2020, p. 38).

O CPC/UNE era fruto de um movimento estudantil que objetivava atingir a formação de uma cultura popular. Os intelectuais do movimento inspiravam-se em autores estrangeiros, já que se percebia a forte influência de movimentos de vanguarda europeus a exemplo do neorrealismo italiano. Para Glauber Rocha (2004), o grande mal da América Latina é a sua condição de colonizada. Nesse movimento, a dependência a esses intelectuais seria também superada no futuro quando fosse escancarada, aos olhos do povo, sua condição subalterna de miséria. Sob uma simbologia de análise gramsciana, buscava-se uma identidade nacional como ação política e social:

Da perspectiva de ação política, deriva de imediato a questão dos intelectuais e da organização da cultura. Neste sentido, a problemática do CPC é vizinha aquela estudada por Gramsci nos *Cadernos do Cárcere*. Trata-se em última instância de secretar um corpo de intelectuais que possa organizar a cultura popular, mas não a cultura global, visto que aquela é definida em termos restritos, em contraposição à cultura alienada das classes dominantes. Para tanto, o intelectual deve ser ‘parte integrante do povo’, isto é, deve ‘tornar-se povo’ (ORTIZ, 2012, p. 72).

É polêmico demarcar a origem do Cinema Novo, se com *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, ou se com *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra (FIGUERÔA, 2004). Todavia, é consensual que as obras de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues e Leon Hirszman confluem a um movimento orgânico de contestação social, política e cultural. Dessa maneira: “Inspirados no neorrealismo ita-

liano e na *nouvelle vague* francesa, que defendiam um cinema de autor, despojado, fora dos grandes estúdios e com imagens e personagens mais naturais possíveis, o movimento rapidamente ganhou fama internacional” (NAPOLITANO, 2020, p. 45).

Faz-se mister perceber que as produções de Nelson Pereira dos Santos são basilares na percepção do movimento pela forte influência de cineastas do neorealismo italiano em sua linguagem artística. Nessa esteira:

A pré-história do Cinema Novo remonta a 1955, se é necessária uma data. Foi naquele ano que Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio 40 graus*, o primeiro filme independente do ponto de vista de produção. Foi também o primeiro a testemunhar a preocupação de retratar a realidade brasileira evidenciando posições políticas diante da situação de dependência econômica do Brasil. Dois anos depois, Nelson Pereira rodou *Rio Zona Norte*, uma obra dividida entre o realismo socialista e o realismo crítico, mas que já buscava um estilo personalizado de *mise-en-scène*. Nesses dois filmes, ele revelou estar influenciado pelos conceitos em torno da arte cinematográfica esboçados pelo italiano Cesare Zavattini, a quem dedicava grande admiração, e pelo estilo do cineasta Vittorio De Sica. Em 1958, Nelson Pereira produziu, em São Paulo, *O grande Momento*, de Roberto Santos, um filme no qual estavam evidentes as reminiscências do neo-realismo italiano (FIGUEIRÔA, 2004, p. 21).

Por seu vínculo alicerçado no CPC/UNE, a falta de recursos e investimentos nos filmes também contribuía para diversas indagações acerca da objetividade fílmica de seus cineastas. Os cinemanovistas entravam como uma “válvula de escape” para as interferências entre a simplicidade da arte e a construção po-

pular desta, sendo possível criar uma linguagem genuinamente brasileira em sua raiz, mas sem a “pieguice” do estrangeirismo. Buscava-se uma conscientização de seu público, fazia-se uma cinematografia que exigia da plateia uma atenção aos novos questionamentos sobre vida cotidiana e, por conseguinte, um engajamento político de resistência. Por isso,

Jean-Claude Bernardet lembra que poderia haver funções dramáticas ou conscientizadoras na precariedade técnica, e até mesmo estética, da produção inicial do Cinema Novo. Classificados pelo crítico como frutos de uma ‘vanguarda cultural’, seus filmes buscariam responder a questões fundamentais para o cinema do Brasil daquele período: o que deveria dizer o cinema brasileiro; como fazê-lo sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição. Eram perguntas que surgiam em vários pontos do país. As respostas em forma de filmes, ainda segundo Bernardet, vinham impregnadas do radicalismo e da violência características dos anos 1960. A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com ‘uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, 2012, p. 290).

3. O Neorrealismo e a *Nouvelle Vague* no Cinema Novo

O Cinema Novo perpassou por diversas influências estéticas, mas o neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa seriam de referências tanto para o debate estético como para a

construção de um estilo moderno de narrativas e não-narrativas audiovisuais. Os principais cineastas brasileiros cinemanovistas tinham nos realizadores franceses e italianos a inspiração para os argumentos de uma arte fílmica que valorizava a cultura popular como elemento de crítica social, além de fortalecerem esta ideia de produção de um cinema moderno que estava acontecendo em âmbito mundial. Observe-se que

Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas tomo aqui como baliza as experiências que podem, primeiro, ser referidas à formação do estilo moderno no sentido de André Bazin – este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neorrealismo. E podem ser referidas, em segundo lugar, a Antonioni, Pasolini e Rossi, à *Nouvelle Vague* e Resnais, a Cassavetes e Gutierrez Alea, entre outras figuras de tal cinema em seu momento mais canônico. Falo, portanto, da sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tencionaram e vitalizaram a cultura. Foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos modos de produção ensejou um exercício da autoria que Pier Paolo Pasolini sintetizou muito bem em sua noção do moderno como um ‘cinema de poesia’. Não por acaso, para atestar esta sintonia, o texto que o cineasta e escritor leu, em 1965, no Festival de Pésaro inclui Glauber Rocha em seu comentário, ao lado de Antonioni, Bertolucci e Godard (XAVIER, 2001, p. 14-15).

Os grandes valores do neorrealismo italiano contribuem até os dias atuais pela riqueza em que não se tinham ricos. Seria a ideia

de se fazer um filme com o que se tinha disponível naquele momento. Atuações de pessoas que não eram atores numa Itália pós-guerra destruída e com graves crises econômicas e sociais. Uma construção através da busca pela identidade nacional, dos anseios da esquerda italiana em utilizar as artes como objeto de transformação social, além do destaque para as classes subalternas; isto tudo fazia desse cinema uma das mais importantes vertentes fílmicas do mundo contemporâneo. A saber:

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália começou a reconstruir-se e a deixar para trás as ruínas materiais e morais que a assolavam. A tarefa de reerguer moralmente o país caberá aos intelectuais, pois estes sentiam a necessidade de deixar as torres de marfim nas quais haviam se refugiado durante o chamado vicênio fascista (outubro de 1922-julho de 1943) e de intensificar suas relações com a realidade. Os primeiros a se engajarem ativamente na construção desta ‘nova sociedade’, baseada na comunhão política e cultural do povo italiano, a exemplo do que havia acontecido durante o período da resistência ao regime nazifascista (8 de setembro de 1943-25 de abril de 1945), foram os intelectuais de esquerda, mais especificamente os comunistas. As manifestações culturais concentraram-se no Partido Comunista Italiano (PCI), uma vez que os socialistas estavam muito mais empenhados em lutas institucionais e de alinhamento político (FABRIS, 2012, p. 191).

Observa-se que a Segunda Guerra Mundial deixou diversas sequelas na sociedade mundial, em destaque aqui a italiana. O regime fascista erigiu ações governamentais com o objetivo de controle da população e o fortalecimento de um nacionalismo xenóforo, antimarxista e antisemita. Finda a guerra e com a queda da ditadura fascista, as artes promoveram uma valorização das classes populares para promoção de uma nova linguagem estéti-

ca. Com efeito, havia uma necessidade de uma formação dessas artes singulares, em um caminho alinhado entre todas as correntes do Partido Comunista Italiano (PCI) e os artistas de esquerda, sendo a exaltação da democracia o principal objetivo naquele momento. O cinema teve um papel fundamental nesse discurso, pois serviria como eixo para a busca da identidade nacional.

O contraponto desse debate foram as eleições italianas de 1948 em que a ideia unitarista de uma esquerda artística e intelectual na Itália fragmentou-se em grupos partidários com algumas divergências na construção do país pós-guerra. Enquanto católicos e comunistas não caminhavam no mesmo sentido, os cineastas estavam experimentando o início da Guerra Fria. Ao passo que a tensão entre a forte influência do cinema americano e as parcerias cinematográficas com o governo da União Soviética tornava-se a tônica, os neorealistas tinham compreendido a grande valia do engajamento político da nova linguagem artística. O cinema italiano daria, pois, sua contribuição aos processos de identidade de uma “nova sociedade”:

Os cineastas neorealistas tentavam resistir por conta própria, pois a esquerda não tinha entendido o real alcance político e cultural do fenômeno por eles representado. Quando se percebeu de fato a importância de se garantir a existência da cinematografia nacional, prejudicada em sua sobrevivência pela incessante invasão de filmes norte-americanos, a Itália já está às vésperas das eleições de 18 de abril de 1948, quando a extrema esquerda – o PCI e os socialistas dissidentes do Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária (Psiup), que haviam se juntado na Frente Popular –, depois de três anos de um governo de coalizão, foi excluída do poder pela esmagadora vitória da Democracia Cristã (DC), com 48,5% dos votos. O embate entre os partidos políticos italianos era o reflexo da grande batalha ideológica internacional, na qual se defrontavam

Estados Unidos e União Soviética: a chamada Guerra Fria (FABRIS, 2012, p. 192-193).

Diante desse contexto histórico, o neorrealismo conseguia, através da inovação estética, projetar uma identidade nacional popular. É nesse cerne que se percebe a forte influência dessa escola fílmica nas produções cinemanovistas. Desde a implementação do cinema dentro dos CPCs da UNE, a principal ideia consistia em descortinar um Brasil diante de realizações que visavam a cultura popular, porém sem a carga de alienação.

Nesse processo histórico da Guerra Fria, o Brasil vivia, no início da década de 1960, uma riqueza de projeções artísticas. O Teatro de Arena ganhava força no país, o Cinema Novo estava no seu auge, enquanto na música tínhamos o Tropicalismo, a Jovem Guarda e a Bossa Nova refletindo diferentes formas de demonstração do que era o país. A negação ou ressignificação das influências externas, a valorização das contribuições musicais estadunidenses e o despojamento de uma intelectualidade burguesa refletiam, respectivamente, esses três estilos musicais. O apoio, por parte das esquerdas, às Reformas de Base introduzia no fomento das artes, os realizadores intelectuais, propiciando atingir os diálogos por uma realização que objetivasse destacar a identidade nacional, aproximando o intelectual do povo, correlacionando-se, assim, com a proposta do neorrealismo italiano.

O procedimento de criação sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de inspiração nas ‘regras e modelos nos símbolos e critérios de apreciação’ das classes populares (camponeses, operários) portadoras inconscientes da expressão genuinamente nacional. O objetivo era facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da sua expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos defeitos da fala

do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não como fim (NAPOLITANO, 2020, p. 39).

A marca que também sintetiza a aproximação do Cinema Novo brasileiro com a arte cinematográfica neorrealista italiana é a “Estética da Fome”, de Glauber Rocha, em que o diretor baiano propõe a propagação de seus pilares enquanto manifesto identificado pela fragilidade política e econômica do país, perpassado pelos conceitos de esterilidade e histeria. A arte revolucionária de Glauber Rocha inseria-se no engajamento político da esquerda brasileira diante da liberdade de expressão que se tinha durante o início dos anos 1960 e que se perdeu com advento do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. Sobre o pensamento cinemanovista, é preciso assinalar que foi

Instaurador de ‘uma cultura da fome’, infiltrando-se em suas próprias estruturas para superar-se pela violência, o Cinema Novo, cuja força surgia de sua fraqueza, seria um movimento engendrando o seu próprio fim. Citando alguns títulos cinemanovistas como exemplos da evolução interna dos ‘estágios do miserabilismo em nosso cinema’, Glauber Rocha ressalta o amplo espectro do interesse temático do Cinema Novo – que iria do fenomenológico, social, político, poético, demagógico, experimental, documental até a comédia – para mostrar como esse projeto, que então se realizava na ‘política da fome’, resolveria sua contradição ao produzir um conjunto significativo de filmes, levando o público a tomar ciência de si mesmo, propósito essencial de sua ‘arte revolucionária’ (CARVALHO, 2012, p. 297).

Enquanto o neorrealismo italiano o antecede temporalmente, a *Nouvelle Vague* francesa é contemporânea ao Cinema Novo,

vai se constituindo paralela às realizações de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, entre outros. Os franceses também percebiam o fervilhar dos jovens diante da Guerra Fria, impactante culturalmente e presente em suas obras de arte, assim como se viu na Itália e como repercutiu no Brasil. Entretanto, na França, os elementos culturais populares dialogavam com a televisão e com o marketing da cultura de massa, incluindo os elementos críticos de uma sociedade que estava se reorganizando no seu pós-guerra, sendo essa essência juvenil a grande riqueza dessa linguagem cinematográfica. Observemos:

Como apontam historiadores, entre os quais destacam-se Antoine de Baecque (1991 e 1998), a *Nouvelle Vague* foi um movimento de juventude, protagonizado por uma geração que começou a escrever e a fazer filmes quase adolescente, com a irresponsabilidade política dos ‘vinte e poucos anos’, mas com um raro acúmulo cultural para jovens dessa idade. Embora esses jovens não tenham sido os primeiros diretores a advir, em bloco da crítica cinematográfica, foram os primeiros a chegar a impulsionados pela polêmica – e pelo ódio dos inimigos – deflagrada nessa atividade. Na mitologia da *Nouvelle Vague*, a imagem do movimento como complô e bloco unificado parece projetar algo da real personalidade desses ‘tenentes’ da crítica francesa. No entanto, esta pode ser uma pista falsa para a necessária compreensão dos matizes de cada posição em meio a um dos mais ricos debates de ideias da história do cinema. Matizes que vamos discutir aqui. A geração dos jovens turcos, que, da escrita cinematográfica, passa às ruas de Paris, é sobretudo herdeira de um oxigenado clima de discussão, acumulado no pós-guerra francês, depois da libertação de 1945. Um debate povoado de reflexões que permaneceram cativantes até a produção cultural e a realidade crítica dos nossos dias. (MANEVY, 2012, p. 223).

Na síntese entre o neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo trouxe a inovação estética, as teses de autor da Europa, porém problematizando-as sob o calor abrasador do sertão do Nordeste.

4. Deus e o Diabo na Terra do Sol: Godard e Truffaut no sertão

Com a herança colonial e escravista do Brasil, as mazelas produzidas foram focadas pelas lentes dos cinemanovistas. O cangaço nordestino refletindo um sertão brasileiro multifacetado, onde a solução de nação passaria da aridez da terra para o mar. Em contraponto ao nosso histórico colonial de exploração, emergiam os desafios de cidades em crescimento que repercutiam nas problemáticas de uma classe média que sentia dificuldades em lidar com o próprio passado. Assim como a Itália e a França viam nesse período um ajuste, ou até melhor, um reajuste para se fazer uma nova sociedade após os conflitos bélicos de 1939-1945, o Brasil do Cinema Novo queria também reorganizar os dilemas da nossa sociedade utilizando os filmes como um dispositivo revolucionário.

Com efeito, esse dispositivo ecoava com todo fulgor e radicalidade nas ideias e na câmera de Glauber Rocha. No seu clássico de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o diretor concentrou sua forma de manuseio da câmera, de estilos e de narrativa inspirada no ícone francês Jean-Luc Godard e sua valiosa obra *Acosado*. Faz-se aqui a interação do “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” com o cinema sem roteiro, unido-se esses dois mundos, o do Brasil “glauberiano” e a da França “godardiana”. No que concerne a essa proposição cinematográfica, Xavier (2019) assevera:

Tomo como exemplo do seu primeiro longa-metragem, *Acosado (À bout de souffle, 1960)*, para uma compara-

ção. Lá estão o corte em descontinuidade (*faux raccord*), o desequilíbrio nas angulações, a câmera na mão, o ator que confessa a presença da câmera, o desenvolvimento aleatório das situações. No conjunto, a uma ofensiva desproporção entre a longa duração de um episódio que não leva adiante a intriga (cena no quarto de hotel, entre Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg, que dura quase um terço do filme) e o processo telegráfico de representação das ações decisivas. Produz-se uma inversão no critério das elipses, subvertendo a convenção do que não se mostra, e tal inversão de critérios contamina a decupagem das cenas de violência, subtraindo ao espectador o prazer de contemplar as diversas passagens nos seus detalhes. Frente a todas estas características, a narração não pode e, fundamentalmente, não quer apresentar aquela clareza própria ao espetáculo mais convencional (XAVIER, 2019, p. 87-88).

Outro instante de destaque do filme de Glauber Rocha é o término com a cena da corrida de Rosa com Manuel e o final com o mar invadindo a tela. Uma clara alusão a François Truffaut e sua obra *Os incompreendidos*, de 1959. No final desse filme, a personagem Antoine Doinel corre em direção ao mar como se fosse inevitável seu destino e sua condição humana. A mesma construção vivencia-se na exasperante corrida de Manuel, na inevitabilidade de seu destino final, no desejo incontido de se libertar da opressão e da violência a que sempre foi submetido pelas elites agrárias, pela religiosidade e pelo banditismo. Demonstra-se a necessidade do ser humano, sempre que colocado na situação de opressão, de ir em direção a um novo caminho, de lutar pela liberdade. Ao analisar os sentidos dessa cena, Xavier (2019) pontua:

A imagem da corrida de Manuel não veicula propriamente um recado didático, uma palavra de ordem definida do tipo que encontramos ao final de um panfleto político. Manuel

corre, Rosa o segue até cair. Manuel continua sempre, mas sua movimentação não determina a perspectiva: a imagem evoca que é preciso caminhar, abrir perspectivas. Nesse sentido, seu gesto, apesar de projetivo, é uma instância de plena disponibilidade. Ele não tem um caminho unívoco e distinto a seguir, nada confere direção à sua trajetória. Na aparência imediata ela é um voo cego pela caatinga, perdida na extensão uniforme, sem orientação definida. No entanto, Manuel ainda corre em linha reta. E projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora do seu alcance (XAVIER, 2019, p. 101).

A interação da obra com os pressupostos que classificam as características do Cinema Novo é fortíssima, por isso a grande importância de se estudar os cineastas do período. Eles fazem parte de uma construção de identidade nacional e formam uma linha crítica de cinema representativo e participativo dos debates políticos dos anos 1960, além da intensa contribuição que dão para uma linguagem estética peculiar. Ainda conforme Xavier (2019):

O Cinema Novo, de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a tradição popular e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque incorpora a sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta. Extrai dessas contradições sua força maior porque, no seu impulso totalizador, tem a lucidez de evitar o puro elogio romântico ao popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo em que desautoriza a redução iluminista etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição, incon-

sequente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz do progresso (XAVIER, 2019, p. 164).

Para Glauber Rocha e os cinemanovistas, os europeus avançaram na dimensão estética, mas jamais compreenderiam, por conta de seu espírito colonizador, o que é a miséria e a fome do brasileiro. Ao absorver os princípios motivadores e os avanços técnicos e estéticos do neorrealismo e da *Nouvelle Vague*, os cinemanovistas radicalizaram e expandiram suas formas de compreender e criticar o mundo. Invasão de festivais de cinema por toda a Europa, Glauber lança suas bases teóricas do fazer cinematográfico, em 1965, no manifesto “Estética da Fome”. A contundência estava posta ao defender uma estética da violência posto que, só assim, seria revolucionária:

Eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação (ROCHA, 2004, p. 66).

É no seio de nossas contradições, em meio ao horror da fome e da exploração do povo, imbricado à violência cotidiana da brutalidade policial sob os auspícios do terrorismo de um Estado ditatorial, que se impôs a radicalidade estética do Cinema Novo.

5. Considerações finais

Concluimos ser incontornável que um dos maiores movimentos cinematográficos do mundo foi o Cinema Novo brasileiro. Sua linguagem é referência em diversos países, sendo ainda influente para jovens cineastas. Nascido na transição entre a democracia e a ditadura, versou pelo encantamento da busca pela identidade cultural nacional. Reuniu jovens que se revelaram grandes cineastas, cada um com suas características, contudo inseridos no mesmo espírito inovador de filmagens.

Mesmo após o golpe militar de 1964, os diretores cinemanovistas continuaram a utilizar a câmera como objeto de luta e de oposição. Comparando contextos históricos, foi também sob a adversidade que cineastas como Vittorio de Sica construíram um cinema de resistência e de valorização da identidade cultural, exalando fortes características que se encontraram nas películas de Nelson Pereira dos Santos, de Glauber Rocha e de outros.

De igual modo, a revolução da narrativa e da gramática da *Nouvelle Vague* invadiu o Cinema Novo do Brasil exalando um frescor estético e linhas perenes de linguagem cinematográfica. Em uma relação de troca permanente de ideais, Glauber Rocha afirmava que o encontro com Godard fez com que radicalizasse a dimensão estética de seus filmes, não obstante fosse categórico em inferir que, em contrapartida, foi o Cinema Novo que politizou o cinema de Godard (ARAÚJO, 2015).

Entendemos, portanto, que o Cinema Novo compeliu o homem – qualquer Manuel, Rosa, Antônio, Glauber, Jean-Luc, François ou Vittorio – a tornar-se ser artífice de sua história. O homem em sua raiz, em sua terra, em seus desejos, em seus anseios, em suas lutas, tornou-se, assim, o centro da história, radicalizando sua própria existência.

Referências

- ARAÚJO, M. Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho. In: PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: SESC, 2015. p. 29-44.
- BAZIN, A. *O que é o Cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.
- BERNARDET, J-C. *O que é Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- CARVALHO, M.S. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial*. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 289-309.
- FABRIS, M. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial*. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 191-219.
- FIGUEIRÔA, A. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.
- MANEVY, A. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial*. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 221-252.
- MARX, K. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2010.
- NAPOLITANO, M. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950 – 1980)*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- XAVIER, I. *Cinema Brasileiro Moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2019.





A Cor Entre O Cinema e a Pintura

The Color Between Cinema and
Painting

SCARLETT MARIA ARAÚJO MORAES
dsgn.smoraes@gmail.com

Resumo

Todo e qualquer filme busca a passagem de uma ideia, e a cor conquistou a possibilidade de uma atuação ativa nessa passagem, tornando-se um elemento de importância no filme e, assim, um tema sobre o qual necessitamos pensar. Além disso, a cor pode também atestar o caráter impuro essencial ao cinema enquanto uma arte que subtrai das demais atividades artísticas. Exaltadas na pintura, mas ainda, por vezes, subjogadas no filme, as cores e os princípios cromáticos de pinturas e de movimentos artísticos foram uma referência para que diretores concebessem a composição visual de suas obras.

Palavras-chave: cinema; cor; pintura; ideia; impureza.

Abstract

Each and every film seeks the passage of an idea, and color has conquered the possibility of an active performance in that passage, becoming an element of importance in the film and a theme that we need to think about. In addition, color can also attest to the impure character essential to the cinema, as an art that subtracts from others artistic activities. Exalted in painting but still, at times, subdued in the films, the colors and chromatic principles of paintings and artistic movements served were a reference for directors to conceive the visual composition of their works.

Key words: cinema; cor; pintura; ideia; impureza.



1. Introdução

Definir qual a particularidade da sétima arte é sem dúvida uma árdua discussão, uma vez que a própria definição de “cinema” permanece ainda imprecisa. Os célebres Michel Marie, professor de história e de estética; e Jacques Aumont, professor e teórico de cinema, reuniram num dicionário definições de viés teórico e crítico para diversos termos do meio cinematográfico, mas “cinema” não estava entre eles. No próprio prefácio da obra, ambos esclarecem que os vocábulos reunidos pertencem a diversos campos disciplinares, como a estética, a semiologia, a psicologia, a história da arte, etc. Esses termos já existentes e que foram incorporados ao vocabulário cinematográfico, fazem dele uma composição interdisciplinar, assim, falar sobre cinema é já uma fala impura.

Para o filósofo Alain Badiou (2002), uma das particularidades do cinema é justamente seu caráter impuro, mas a impureza a que ele se refere, encontra-se especificamente na relação subtrativa da sétima arte com as outras seis. Todo filme tem uma intenção em comum: a passagem de uma ideia. E para que essa passagem ocorra, a obra fílmica não pode ser pensada à parte da importação que opera sobre características de outras artes. Seja na literatura, no modo de se contar a história; no teatro, na interpretação dos atores; na música, na trilha sonora; etc. Portanto, essa subtração e a impureza resultante dela são constitutivas do cinema.

Entre as artes das quais os filmes subtraem, está a pintura. Num primeiro momento de seu processo de construção, os cineastas recorreram aos princípios de composição convencionados por essa arte como referência para conceber a imagem dos filmes, e um importante elemento dessa subtração, aquele sobre o qual iremos discutir, é a cor. O que buscamos aqui é, partindo do caráter impuro do cinema, demonstrar de que modo e sob que intenção pode se dar a subtração cromática sobre a pintura. Enquanto

a autora Vaz da Costa nos apresenta as motivações que levaram a introdução das cores ao aparo cinematográfico, os autores John Cage e Laura Carvalho Hércules nos trazem exemplos de como elas foram importadas da pintura em obras do cinema moderno em resposta direta aos códigos cromáticos defendidos pelo cinema clássico e comercial; e de como, ainda que partindo de uma subtração, esse elemento possui autonomia no filme.

Uma vez subtraída da pintura, a composição cromática não apenas se apresenta como um elemento do caráter impuro constitutivo do cinema, como sua codificação e o uso crescente de seu potencial estético, narrativo e dramático permitiu à cor uma atuação ativa na passagem da ideia no filme. É, portanto, necessário discutir sobre as cores, pois estas devem ser consideradas na medida em que atuam nessa passagem.

2. O movimento impuro do cinema

Para Badiou (2002, p.105), nenhuma obra fílmica é gratuita, no sentido de que todas trazem em si uma ideia, porém não se trata de proporcionar a essa ideia um corpo, pois o filme não pode torná-la palpável. Trata-se apenas, explica o autor, de proporcionar a sua visitação; quer dizer, de buscar uma forma para que nossos sentidos possam visitá-la, pois todo filme é uma passagem que começa e termina, de modo que a ideia que ele traz existe apenas enquanto transcorre. Assim, diferente da pintura, a obra fílmica é menos sobre o que está diante dos olhos e mais sobre o que esteve. E para que haja essa visitação, é preciso que haja movimento; aliás, é preciso que haja o enlace de três tipos de movimentos.

O primeiro desses movimentos é o dito “global”. Para este, devemos considerar que é através de um período restrito de tempo que o filme perpetua aquilo que registra. A ideia que o filme traz em si é eternizada, como ocorre na pintura ou na fotografia, mas,

paradoxalmente, sua existência está condicionada a uma duração limitada, pois diferente de uma pintura ou fotografia, o filme é uma obra que começa e termina. Este é para Badiou (2002, p. 107) um falso movimento, não por conta de seu caráter paradoxal, mas porque a montagem dos filmes, ou seja, a organização de seus planos e sequências, não é pensada sob uma ordem literal. Suas unidades são organizadas de acordo com a forma que o cineasta deseja moldar a visitação da ideia e, portanto, o que vemos é um movimento filtrado, resultante de uma edição.

O segundo desses movimentos é o dito “local”. Para este, devemos considerar que ao delimitar o que temos de ver, o filme antes delimita o que não podemos ver. Inevitavelmente, a mecanicidade do aparato cinematográfico resulta num movimento entravado, pausado em fotogramas entre os quais uma parte do movimento, ainda que mínima, é perdida. Para além disso, a imagem fílmica é cortada e retira do visível tudo o que nos leve à distração. No cinema, o corte é mais essencial que a presença, pois sua imagem é enquadrada de modo que a delimitação do que não é mostrado direciona o nosso olhar. Este é para Badiou (2002, p.107), mais um falso movimento, no sentido de que não há no filme movimento de fato; há uma visibilidade forçada, resultante da subtração da imagem.

O terceiro desses movimentos, aquele que nos levará adiante em nossa discussão é o dito “impuro”. Neste, devemos considerar que o cinema circula sobre as demais artes, isso porque ele realiza a transferência de propriedades formais, estéticas e simbólicas de outras atividades artísticas para o filme. Assim como os anteriores, este é um falso movimento, no entanto, Badiou (2002, p.108) o considera o mais falso dos três, uma vez que não existe realmente um meio de se movimentar de uma arte para a outra. A referência fílmica as outras artes as arrancam de si mesmas e de sua destinação original, de modo que há apenas, e mais uma vez, uma subtração.

Ainda que advinda de um falso movimento, essa impureza é constitutiva do cinema, e o próprio processo de construção dessa arte foi, em si mesmo, impuro. Os cineastas recorreram, a priori, ao convencional modo de representação renascentista para a concepção da imagem fílmica. Havia nessas pinturas uma preocupação tanto com a perspectiva e equilíbrio das composições, quanto, e principalmente, com uma representação figurativa, fiel à realidade das coisas. Tomemos o plano detalhe por exemplo, quando a câmera enquadra apenas um pequeno objeto, ou certa parte de um objeto. Quão estranho seria ele para uma audiência não acostumada com um enquadramento tão fechado? E como seria recebido um *contra-plongée*, isto é, quando a câmera está abaixo do nível dos olhos e direcionada para cima? Se o primeiro é uma perspectiva não alcançada naturalmente por nossos olhos, o segundo é, ao menos, um ângulo não habitual. Então, buscando evitar a rejeição por parte da audiência, o cinema encontrou nas pinturas renascentistas de molduras douradas uma referência para organizar sua imagem segundo um sistema de códigos que a proporcionariam uma “impressão do real”.

Contudo, nesse mesmo processo, o cinema caminhou para a construção de seus códigos próprios e, gradativamente, se afastou da concepção figurativa. Hércules (2014, p.131) aponta que, a partir do momento em que um objeto é mostrado através da lente de uma câmera, a imagem produzida é *par excellence* uma representação. Conforme explica Costa (2000, p.130), a câmera não capta uma imagem pura e imparcial da realidade; assim, o filme não necessita ser visualmente especular ao real. A partir dos anos 90 os filmes deixaram de ter por referência a arte clássica e, por isso, os movimentos do modernismo e as vanguardas que levaram a passagem para uma concepção abstrata na pintura, influenciaram o cinema a seguir esse mesmo caminho. Nesse momento, o elemento cromático já havia sido introduzido ao aparato cinematográfico e, por conseguinte, já

fazia parte da relação subtrativa entre essas duas artes, ganhando uma nova ênfase nessa transição rumo ao cinema moderno.

3. A subtração cromática do cinema sobre a pintura

Para Badiou (2002, p.111), as questões ou elementos formais do filme, isto é, que dizem respeito ou pertencem à aparência das coisas, devem ser consideradas na medida em que contribuem na passagem da ideia que a obra fílmica traz, assim sendo, as cores são um elemento que devemos considerar. Apesar de sua inegável relevância na pintura, Cage (2016, p.181) afirma que a cor não é uma prioridade para o público dos filmes, tendo sido até mesmo encarada como um elemento perturbador durante certo período do cinema, dada a então ineficácia do aparato cinematográfico de reproduzir as cores como o são na realidade.

A priori, como já dito, o cinema buscou na pintura a referência para compor sua “impressão do real”; mas as cores só entraram nessa subtração num segundo momento, quando elas foram enfim possíveis no cinema. Contudo, no começo desse processo havia alguma dificuldade técnica para reproduzir uma ampla gradação de cores, e o resultado era uma desarmonia cromática na imagem. Costa (2000, p.132) explica que esse desarranjo ou exagero poderia romper a percepção da audiência e distraí-la do que de fato importava à narrativa. Essa problemática somada à falta de mimetismo da cor, quer dizer, a sua falta de semelhança com a realidade, levou a demora do uso desse elemento nos filmes e da experimentação de seu potencial estético, narrativo e dramático. Isso atrasou o que Hércules (2012) chama de “atitude cromofílica”, em outras palavras, atrasou a aceitação das cores para além de um dado supérfluo da imagem.

Portanto, mesmo havendo na adição cromática o desejo pelo realismo, Costa (2000) constata que não foi isso que levou à aceitação

da cor no cinema. Eventualmente ela foi aceita como elemento realista graças ao avanço técnico para a sua captação e tratamento, mas a falta de mimetismo permitiu que a transição da imagem preta e branca para a colorida fosse repleta de experiências não-realistas, desse modo, alguns cineastas consideraram que as cores eram capazes de representar o fantástico e o onírico (2000, p.133). Segundo a autora, essa dissociação entre o colorido e o real permitiu que ele atuasse como elemento diferenciador. Descobriu-se que a composição cromática podia ser pensada enquanto um recurso formal, gráfico; mas que podia também ser pensada mais livremente, atuando conforme intenções particulares e associada a outros elementos como, por exemplo, a personagens e circunstâncias. Podia associar-se até mesmo a elementos extra filmicos, explica Hércules (2012, p.1310), representando conceitos ou sensações não necessariamente explícitos na narrativa.

Um exemplo para se pensar a liberdade cromática, mas que parte justamente da subtração sobre a pintura, encontra-se na *Nouvelle Vague*. Trata-se de um movimento cinematográfico francês que, conforme Manevy (2006), começou e terminou na década de 60 e tinha em seu seio, entre outras paixões, a crítica pela pintura moderna. No contexto da Europa pós-Segunda Guerra, massificada por imagens do cinema, da publicidade e da televisão, esse movimento incorporou tanto a cultura europeia quanto a cultura de massa hollywoodiana; tanto a Pop Art, quanto o teatro épico; tanto o quadrinho, quanto a Balzac, Marx e Manet (2006, p.221). Assim, a *Nouvelle Vague* atuou entre a tradição e a ruptura sintetizando o que estava dentro e fora dos museus.

De acordo com Hércules (2012), a entrada da cor no cinema europeu coincidiu justamente com a emergência desse movimento, os filmes dessa década buscaram afastar o uso mimético do colorido em oposição aos padrões do cinema clássico e comercial, defendendo a experimentação cromática e expres-

são artística através da cor. Desse modo, o cinema moderno, a partir do suporte da pintura, produziu filmes que, por vezes, usaram cores saturadas e estilizadas sob novos códigos.

Isso respondia diretamente ao padrão do sistema Technicolor. A Technicolor Motion Picture foi uma empresa de coloração cinematográfica de ampla atuação na indústria hollywoodiana entre as décadas de 20 e 70. Para sua consultora cromática, Natalie Kalmus (1935), a adição de cores ao filme, se usada corretamente, seria um passo a mais para o realismo, como desejado inicialmente. Em favor disso, o registro fílmico devia ser moldado sob os princípios de cor, tom e composição da pintura, pois “o efeito sutil da beleza e do sentimento não é alcançado através de métodos aleatórios” (1935, p.145, tradução nossa). Logo, era necessária uma “consciência cromática”, que se alcançava apenas através do estudo da harmonia das cores. Com isso, Kalmus desejava subtrair da pintura exatamente seu mimetismo cromático, porque a monotonia visual era desinteressante, mas a abundância de cor fugia ao natural. Assim, as cores deviam se adequar às situações e atuar para transmitir humores e impressões, direcionando a emoção e a atenção da audiência; e nada desimportante deveria ser enfatizado a partir delas, pois tal distração prejudicaria as personagens e a ação.

Diferentemente, Agnès Varda (1928-2019), uma importante voz e cineasta da *Nouvelle Vague*, usou de outra referência para pensar as cores, buscando suporte na arte moderna para a concepção vividamente colorida de *Le bonheur (As duas faces da felicidade)*, 1965). Varda subtraiu do impressionismo tanto os princípios quanto o caráter simbólico de suas composições cromáticas. A própria cineasta declarou, cita Hércules (2012 p.1316), que os retratos impressionistas de reuniões dominicais e piqueniques possuem uma vibração de luz e cor que coincide exatamente a uma certa definição de felicidade, e explicou que se apropriou dessa

vibração por acreditar que a felicidade não podia ser representada em preto e branco. O filme parece uma tela a ganhar vida, pois é notável a presença da dita vibração já em sua primeira cena, em que vemos Thérèse e François passeando com seus filhos entre as flores. É costume dos Chevalier, protagonistas da história, passar os dias no campo junto a outras famílias, evocando as festividades coletivas e o “estar ao ar livre” como retratados, por exemplo, por Monet e Renoir (figuras 01 e 02, respectivamente).

Figura 01 - “Flores no Jardim de Monet” (1924)



Figura 02 - “O balanço” de Renoir (1872)



Contudo, o discurso visual usa do elemento cromático para contradizer o discurso verbal. As cores vívidas representam o deleite cotidiano da harmonia familiar, mas menos festiva que aparenta, a história contada é a de um homem que substitui uma mulher por outra. O assumido adultério do marido leva ao suicídio da dedicada mãe e esposa Thérèse, seu lugar é ocupado por Émilie, a amante de François, uma vez que esta se adequa às funções maternas e domésticas que antes eram de Thérèse. Hércules explica que o adultério seguido pela substituição, subvertem o simbolismo das cores que se tornam irônicas, representando na narrativa uma crítica a ideia do papel feminino na sociedade e no matrimônio, resultante da burguesia e patriarcalismo.

Quanto aos princípios formais de composição, Varda subtraiu do impressionismo a oposição entre cores primárias e complemen-

tares, associando-as às personagens. Pedrosa (2008, p.23) explica que as cores primárias são aquelas indecomponíveis que, quando misturadas, produzem as demais cores do círculo cromático; e as complementares são aquelas resultantes da mistura de duas cores primárias e que complementam a terceira primária que não faz parte de sua composição. No que diz respeito aos pigmentos, quer dizer, as tintas, as primárias são vermelho, azul e amarelo, e suas complementares são, respectivamente, verde, laranja e violeta. Notadamente, a convenção dos pintores impressionistas era de que o uso de certa cor primária induz o aparecimento de sua cor complementar, assim, a paleta quente composta por cores em que predominam o vermelho e o amarelo, considerada por Hércules (2012) como representativa de Thérèse, induz o aparecimento da paleta fria representativa de Émilie, composta por cores em que predominam o azul (comparar figuras 03 e 04). Enquanto isso, a paleta de François é dúbia, parecendo variar de acordo com a figura feminina ao seu lado. Outrossim, a designação de cores para representar personagens era um recurso indicado também por Kalmus (1935), mas seu princípio de composição era diferente da convenção usada por Varda. Para uma personagem vívida e afetuosa, por exemplo, o figurino deveria ser de cores como rosa, vermelho e tons quentes de marrons e laranja; enquanto que para uma personagem quieta e reservada, o figurino deveria ser de cores como azul, verde, preto e cinza, em concordância a suas personalidades (1935, p.145).

Figura 03 - As cores de Thérèse



Figura 04 - As cores de Émilie



das cores no século XX foi o cineasta Jean-Luc Godard. Numa entrevista sobre seu filme *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*, 1965), um entrevistador afirmou ter visto nele muito sangue, ao que Godard respondeu: “Sangue, não. Vermelho” (CAGE, 2016, p.180). Assim, ele mesmo sugere sua tentativa de um uso abstrato das cores em favor da sensação de pura cor. Segundo o próprio cineasta, cita Cage (2016, p.180), seu trabalho foi como o de um pintor que pensa a composição pouco antes de realizá-la. Contudo, essa suposta arbitrariedade é mais rigorosa que parece. Há um sistema de duas tríades cromáticas que se repetem alternadamente em seus filmes: uma composta por vermelho, azul e amarelo, as já ditas cores primárias do pigmento, usadas pelos pintores (figura 05); e outra composta por vermelho, azul e branco, em referência às cores nacionais da bandeira francesa (figura 06).

Figura 05 - Tríade primária em *Pierrot le fou*



Figura 06 - Tríade nacional em *Pierrot le fou*



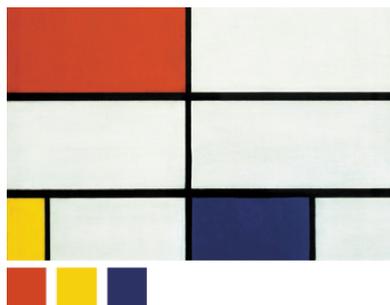
Hércules (2012) demonstra que na composição cromática de *Pierrot le fou* (1965) há um flerte com diversas correntes artísticas. Na história contada, Ferdinand abandona sua entediante vida conjugal social burguesa e foge para o litoral sul da França com Marianne, uma antiga amante que está fugindo de um grupo mafiosos. O uso da tríade primária indica o caráter *Pop Art* do filme. Esse movimento artístico propunha a admissão da crise na arte e usava essas cores para estilizar a massificação da cul-

tura popular (figura 07). Contudo, a autora explica que no filme essa tríade também dialoga tanto com a publicidade e o design da década de 60, quanto com a tradição das artes modernas (figura 08). Acreditava-se que essa tríade simbolizava a fundação de um novo universo uma nova humanidade, dado que ela origina todas as cores (HÉRCULES, 2012, p.1313). Dessa forma, podemos então associá-la tanto à antiga vida de Ferdinand, quanto ao seu desejo de fuga. Enquanto isso, a presença da tríade nacional nas paisagens ao sul da França, evoca à tradição *fauve* de cores planas e primitivas, representativas da vida provinciana, de cenas litorâneas e de feriados nacionais.

Figura 07 - "M-Maybe" de Lichtenstein (1965)



Figura 08 - "Composição C (Não. III) com Vermelho Amarelo e Azul" de Mondrian (1935)



Todavia, o próprio cineasta contradiz os valores da pintura a qual subtrai. A tradição *fauve* perde sua festividade quando a busca de uma nova vida fracassa; e Cage (2016, p.180) nota que o suicídio de Ferdinand, ao se explodir com dinamites vermelhas e amarelas e a face tingida de azul, subverte o simbolismo das cores fundadoras, que ganham um tom destrutivo ao insinuar no suicídio o fim também de todas as cores. Essa subversão simbólica, portanto, abarca uma discussão não presente ou, ao menos, não literal na narrativa: o princípio e o fim do universo cromático.

Ademais, as cores estão também associadas às personagens. Em filmes *noir*, um subgênero policial influenciado pelo expressionismo alemão, popular nos Estados Unidos entre a década de 40 e 50, era comum a relação entre a figura feminina e a ideia de perigo. Essa relação é reiterada no filme a partir da cor. Segundo Hércules (2012), Marianne é representada pela cor vermelha, que atua também como índice do perigo iminente na fuga do casal; enquanto Ferdinand é representado pela cor azul. Cria-se um código visual, uma oposição entre os amantes representada a partir da tensão cromática: de um lado o enérgico vermelho que avança no espaço, e do outro, o introspectivo azul que retrocede (2012, p.1311). Isso demonstra, explica a autora, que apesar de partir da pintura a cor adquire autonomia no filme; e que Godard retoma o preceito eisensteiniano de que as cores devem atuar segundo a códigos não absolutos, mas estabelecidos pela própria obra. Cineasta e teórico, Serguei Eisenstein (1898-1948) dedicou seu trabalho a consolidação do cinema enquanto meio de expressão artística, recusando o colorido como um simples elemento do aparato cinematográfico. Eisenstein pregava o uso funcional da cor e uma relação não absoluta entre certas cores e certas emoções.

Um outro exemplo está na obra do cineasta Ingmar Bergman (1918-2007), que apesar de não ter vínculo com a *Nouvelle Vague*, foi elogiado pelo movimento. Cage (2016) aponta que Bergman subtraiu a composição cromática de *Viskning och rop* (*Gritos e Sussurros*, 1972) não de um ou vários movimentos artísticos, como se deram os casos anteriores, mas de uma pintura em particular intitulada *Vom Sterbebett* (*Pelo leito de morte*, 1895). Trata-se de uma obra de Edvard Munch (1863 - 1944), um pintor do impressionismo e expressionismo alemão (comparar figuras 09 e 10). “Gritos e Sussurros” se passa na Suécia do século XX, numa ostensiva casa de campo burguesa cujo interior é ferrenhamente vermelho. Para além dessa cor, assim como na

pintura de Munch e exceto pelos objetos em prata, ouro e madeira, a casa e o figurino de seus moradores é composta apenas por preto, branco e cinza. Coincidentemente, essa mesma paleta de pigmentos, exceto pela cor cinza, pode ser encontrada já em pinturas do Paleolítico Superior. Guimarães (2000, p.93) cita que, conforme Ivanov, nas pinturas em Lascaux e Castilho as cores preta e vermelha já estavam relacionadas a partir de sua associação, respectivamente, ao masculino e ao feminino. Trata-se, portanto, de uma paleta ancestral para uma obra cuja temática é também ancestral.

Figura 09 - O funeral na pintura

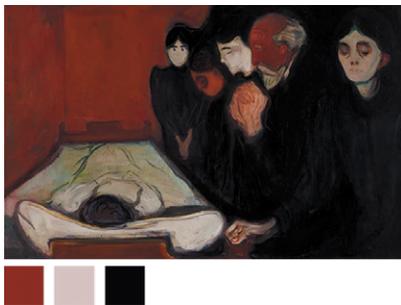


Figura 10 - O funeral no filme



Quadro e filme trazem um retrato em comum: o da morte. Bergman narra a agonia e a impotência de quem contempla a espera pelo fim. A história contada é a de quatro mulheres: Agnes, enferma, desvanece em seu leito; Maria aparenta estar imersa em culpa por seus erros passados; e Karin ressentida-se na frustração de seu matrimônio e de suas relações familiares. Maria e Karin vivem sob uma distância intransponível, enquanto Agnes encontra felicidade justamente na companhia de suas irmãs. Ambas temem que ela morra, ao mesmo tempo em que o término de seu suplício é um desejado alívio. No desamparo infantil do sofrimento apenas Anna, a religiosa servente que vive o luto de uma filha, é capaz de oferecer à enferma consolo materno.

Entre as quatro, Agnes está sempre vestida de branco e, se podemos pensar nessa cor enquanto representação de seu caráter pueril e passivo, Bergman deu uma interpretação bastante particular ao vermelho. Cage (2016 p.178) aponta que, segundo declarou o próprio Bergman, a cor vermelha foi por ele pensada como o interior da alma, pois quando criança a imaginava como um dragão sombrio, azulado como fumaça, cujo interior era completamente vermelho. Costa (2009) traz a explicação do cineasta em outras palavras, mas de mesmo sentido, citando que ele imaginava o interior da alma como uma membrana úmida, tingida de encarnado. Assim, mais que um retrato da morte, o filme é uma imersão na alma e nas pulsões humanas; entendendo-se por “pulsão” o impulso que direciona os comportamentos não pela razão, mas por forças inconscientes. Violência, sexualidade e repulsa, estão simbolizadas na mesma cor. Ademais, podemos pensar o vermelho também como um símbolo arquetipo de sangue, embora mal haja sangue de fato. O horror em *Viskningar och rop* (1972) não necessita dessa literalidade. O simbolismo se encontra justamente nessa visão pulsante e encarnada do nosso interior; entendendo-se “encarnada” enquanto a cor da carne vermelha, do sangue.

Para Cage (2016), Bergman trabalhou como um pintor de formação acadêmica profissional que planeja em detalhes sua composição. Percebe-se na imagem do filme “Gritos e Sussurros” (1972) um caráter dúbio. Apesar de um deleite visual, formalmente impecável, ela causa desconforto, pois a intensa manifestação do vermelho eleva a dramaticidade dos acontecimentos, a claustrofobia das relações e a cólera do roteiro.

Um último e mais recente exemplo está na obra François Ozon (1967-), herdeiro das lições da *Nouvelle Vague*. Podemos demonstrar que *Frantz* (Frantz, 2016) não apenas subtrai a composição cromática de um quadro em particular como, diferente dos

anteriores, tal obra é citada diretamente no filme. No contexto da Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial, a história se passa a partir do olhar dos derrotados. Em meio ao vigente luto coletivo se encontra Anna, uma jovem alemã que perdeu o noivo, Frantz, na frente de batalha. Eis que certo dia, no túmulo do finado, ela encontra um rapaz francês chamado Adrien a trazer flores. Contrariando a guerra, este jovem supostamente teria se tornado um querido amigo de Frantz na França e, por isso, adentra no seio de sua família para oferecer o consolo de suas elogiosas e melancólicas lembranças. O rapaz relata como o noivo de Anna havia se encantado pela pintura *Le Suicidé (O suicídio, 1877)*, de Édouard Manet (1032-1883), um importante pintor do impressionismo francês e da arte do século XIX; contudo, tais lembranças eram apenas fruto do remorso de Adrien.

Apesar do preto e branco, o filme ganha cores a priori nessas falsas lembranças, colorindo o que teriam sido os últimos momentos de Frantz. Trata-se de uma composição um tanto desaturada e tênue, de tons predominantemente frios e azulados, em contraste com tons quentes de marrons e alaranjados que, por conseguinte, sobressaem na imagem. Essa colorização retorna nas cenas entre Anna e Adrien, cuja proximidade traz a jovem a esperança de um novo amor. Até então, as cores atuam apenas em favor de um efeito dramático realçando e saborizando esses momentos, mas ao fim do filme, após descobrir a farsa de Adrien, Anna se encontra no museu a observar a pintura de Manet; nota-se que a composição cromática, quando presente, foi subtraída do quadro (comparar figuras 11 e 12). E nesse momento, em frente ao retrato de um suicida, Anna se descobre pronta para recomeçar. Eis então que a paleta do suicídio coloriu a desilusão da personagem, mas essa desilusão a levou à salvação. Desse modo, está na arte o elemento que representa sua redenção.

Figura 11 - As cores do filme



Figura 12 - As cores do quadro



Bazin (1985) aponta que uma crítica feita a filmes que subtraem da pintura, mais precisamente a filmes que usam ou tratam da obra de um artista, é a de que o cinema trai a pintura; pois o cineasta opera sobre o quadro uma nova síntese não desejada pelo pintor, e isso leva a uma desfiguração da pintura em seu tema e forma. Porém, o próprio Bazin (1985) responde a essa crítica defendendo que deveríamos nos maravilhar por ter no cinema um meio de abrir a porta das obras-primas ao grande público. Não há violação, pois a divulgação de uma obra não incide essencialmente em seu tema e forma. Para ele, o cinema devolve à pintura a atenção dos homens, pois falta a esse público uma educação pictórica que o permita acessar o prazer estético de um quadro; e o filme, felizmente, “dilui” a obra na percepção natural, dispensando a necessidade de um conhecimento prévio para apreciá-la na imagem cinematográfica. O cinema não serve à pintura e nem a trai, explica Bazin (1985), ele acrescenta-lhe ao trazer nova luz sobre a pintura. Em *Frantz* (2016), por exemplo, a partir da citação do quadro em si e da subtração de suas cores, o retrato de um suicídio, isto é, de um fim, foi simbolicamente subvertido no ponto de partida do recomeço da personagem.

4. Considerações finais

Se questões e elementos formais do filme devem ser consideradas na medida em que contribuem para a passagem da ideia que ele

traz, devemos considerar a cor enquanto contribuinte. E quando a composição cromática do filme cita a pintura ou, nas palavras de Badiou (2002), é subtraída dela seja de uma obra ou de um movimento artístico; em concordância a seus códigos cromáticos ou para uma ressignificação destes; e referenciando a tal obra ou movimento de modo mais ou menos direto; a cor reafirma a impureza essencial do cinema. Na verdade, o próprio elemento cromático tem em si mesmo um caráter impuro, pois para atuar como mais que um dado supérfluo da imagem, ele necessita se associar a algo, seja uma personagem, uma temática ou uma circunstância para poder representar certa coisa e/ou causar certo efeito.

Também como já dito, ainda que a composição cromática do filme tenha sido subtraída da pintura, ou que a tenha ao menos como referência, suas cores podem adquirir autonomia em relação a tal obra ou movimento artístico. Elas tanto podem atuar na narrativa a partir de códigos cromáticos importados da pintura e que, de algum modo, relacionam-se com a história contada, quanto podem transpor essa importação e ir além, atuando a partir de uma codificação construída dentro do filme, a exemplo das obras de todos os cineastas anteriormente citados. Em ambos os casos, e de tantos outros modos que não nos cabe aqui comentar, a cor atua ou pode atuar ativamente na passagem da ideia do filme.

Enfim, seja ironizando a felicidade e o matrimônio no patriarcado; seja representando a fuga de uma vida social burguesa; seja simbolizando as controversas relações e pulsões humanas; ou subvertendo o fim em recomeço, o fato é que a cor, exaltada na pintura, mas ainda certas vezes subjugada no cinema, faz ou pode fazer parte de uma característica constitutiva da sétima arte: sua impureza essencial; e de um objetivo comum a todo filme: a passagem de uma ideia.

Referências

LE BONHEUR (*As duas faces da felicidade*). Agnès Varda, França, 1965.

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução Heloisa Araújo Ribeiro. 2 ed. Campinas: Papirus, 2003.

BADIOU, Alain. Os falsos movimentos do cinema. In:____. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. cap.8, p.103-106.

BAZIN, André. Pintura e Cinema. In:____. *O Cinema: Ensaios*. Tradução de Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. cap.12, p.172-177. Disponível em: <<http://www.foco.revistadecinema.com.br/jornalresnaisbazin.htm>> Acesso em: 02 de jul. de 2020.

CAGE, John. *A Cor na Arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. A cor no cinema: signos da linguagem. *Revista Cronos*, Natal, vol. 1, n.2, p. 129-138, jul./dez. 2000.

COSTA, João Bénard da. Gritos e sussurros, Ingmar Bergman, 1972. *Foco Revista de Cinema*. 2009. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sussurros.htm>> Acesso em: 05 de jul. de 2020.

FRANTZ (*Frantz*). François Ozon, Alemanha-França, 2016.

VISKNINGAR och rop (*Gritos e Sussurros*). Ingmar Bergman, Suécia, 1972.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. 3d. São Paulo: Anna Blume, 2001.

HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês. *Revista Comunicación*, vol. 1, n.10, p. 1309-1322. 2012.

HÉRCULES, L. C. *Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KALMUS, N. M. “Color consciousness”. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, ago. 1935, p.139-147.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. cap.9, p.221-252.

NOGUEIRA, Isabel. A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejo de pintura. *And painting?* p.125-130. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15823/2/ULFBA_andpainting_isabelnogueira.pdf> Acesso em: 06 de jul. 2020.

PIERROT le fou (O demônio das onze horas). Jean-Luc Godard, França, 1965.

PEDROSA, Israel. O universo da cor. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

TAVARES, Mirian Nogueira. Cinema e pintura: questões de representação. *Wall Street International Magazine*. nov. 2014. Disponível em: <<https://wsimag.com/pt/espetaculos/12311>

-pintura-e-cinema> Acesso em: 10 de jul. 2020.

THE ILLUSION of Light and Darkness in Ingmar Bergman’s *Tystnaden* and *Viskningar och rop*. Disponível em: <<https://docplayer.net/37252245-The-illusion-of-light-and-darkness-in-ingmar-bergman-stystnaden-and-viskningar-och-ro>





Análise Fenomenológica da Sexualidade do Autista na Série ‘Atypical’

*A Phenomenological Analysis of
Sexuality in Autism in ‘Atypical’*

THAIS RODRIGUES DE CARVALHO NASCIMENTO
thais.rcnascimento@gmail.com

MARIA ALVES DE TOLEDO BRUNS
toledobruns@uol.com.br

Resumo

O autismo tem sido tema de interesse nas diversas áreas do saber, alcançando visibilidade midiática e científica. Este artigo busca compreender a sexualidade do espectro autista Sam nas relações intra e extrafamiliares desveladas no primeiro episódio da série *'Atypical'*. Trata-se de um estudo de caso realizado pela metodologia qualitativa fenomenológica ancorada na perspectiva teórica da fala autêntica, de AmatuZZi. Compreendemos que o espectro autista é dotado de desejos, afetos e necessidades individuais e, portanto, clama por uma Educação Sexual inclusiva.

Palavras-chave: Transtorno do espectro autista; Relações familiares; Sexualidade.

Abstract

Autism has been a topic of interest in different areas of knowledge, earning media and scientific visibility. This article seeks to understand the sexuality of the autistic spectrum Sam in intra and extra-family relationships, unveiled in the first episode of the TV series *'Atypical'*. It is a case study carried out through the phenomenological qualitative methodology underlay by the theoretical perspective of AmatuZZi's authentic speech. We understand that the autistic spectrum is endowed with individual desires, affections and needs and, therefore, calls for inclusive Sexual Education.

Keywords: Autistic spectrum disorder; Family relationships; Sexuality.



1. Introdução

O propósito deste artigo é convidar o(a) leitor(a) para uma análise compreensiva, pela perspectiva fenomenológica, da trajetória intra e extrafamiliar vivenciada pelo adolescente Sam, personagem espectro autista, na interface com as manifestações do processo de adolescer apresentadas no primeiro episódio da série *'Atypical'* (2017), produzida pela Netflix (um site privado que oferece a seus assinantes um serviço personalizado de acesso a filmes e séries transmitidos pela internet). Inicialmente, abordaremos a série e o papel dos personagens e, em seguida, o autismo e suas características.

2. *'Atypical'*: um diálogo em questão?

'Atypical', que em português significa atípico, é uma série de origem norte-americana criada por Robia Rashid em 2017, destinada ao público adolescente. A série é composta de 28 episódios, dentre os quais elegemos como objeto de estudo o primeiro episódio, denominado *Antártida* (38 minutos de duração).

A série provocou interesse por apresentar a história de vida do personagem autista Sam, um jovem de 18 anos de idade diagnosticado com autismo que está em busca de sua liberdade afetiva/sexual. Nesse processo de autodescoberta, Sam causa grande impacto em sua família, intimando-os a repensarem seus pensamentos, expectativas e preconceitos em relação ao espectro autista e seu mundo-vida.

Sam mora com os pais (Elsa e Doug) e a irmã (Casey). Seu pai trabalha como técnico de emergência médica e sua mãe cuida dos afazeres domésticos e dos filhos. É uma mãe superprotetora que demonstra resistência e insegurança para aceitar a busca de Sam por uma experiência afetiva/sexual. Casey desempenha um papel de protetora do irmão, principalmente na escola.

Nas sessões com Júlia, sua psicoterapeuta, Sam demonstra interesse em arranjar uma namorada. No enredo, Sam se apaixona por Júlia e, na tentativa de conquistá-la, busca experiência em outras relações afetivas/sexuais.

Sam conta com os conselhos amorosos de seu melhor amigo, Zahid. Eles trabalham juntos em uma loja de equipamentos eletrônicos e desenvolvem uma relação intensa de amizade e companheirismo.

3. O autismo em cena

A palavra autismo foi cunhada pela primeira vez em 1911 pelo psiquiatra Eugen Bleuler, que identificou o fenômeno como um aspecto da esquizofrenia. Mas foi em 1943 que o psiquiatra Leo Kanner estudou especificamente o autismo em um trabalho intitulado *‘Autistic Disturbances of Affective Contact’ (Distúrbios Autísticos do Contato Afetivo)*, realizado com onze crianças que apresentavam isolamento social, comprometimento da linguagem, ecolalia e estereotípias. Paralelamente aos estudos de Kanner, o psiquiatra Hans Asperger descreveu, em 1944, a psicopatologia autista na infância (em *‘Autistic Psychopathy in Childhood’*) como um quadro clínico com limitação na interação e comunicação social.

A partir da década de 1980, novas e importantes concepções foram apresentadas nos Manuais Diagnósticos e Estatísticos (DSM) e na Classificação Internacional de Doenças (CID), chegando hoje no que é nominado de Transtorno do Espectro Autista – TEA (DSM-V, 2013).

O TEA é caracterizado por déficit na comunicação e interação social e por padrões restritos e repetitivos do comportamento, interesses ou atividades, presentes desde o início da infância. O

espectro abarca toda a multiplicidade de sintomas bem como revela que as dificuldades se manifestam de forma distinta em cada sujeito (DSM-V, 2013).

De modo geral, o TEA possui como principais características a ausência de sinais sociais e emocionais, de comunicação e de correspondência afetiva. Os primeiros sintomas são manifestados por volta dos três anos de idade. Quanto mais cedo ocorrer o diagnóstico e a intervenção, melhores serão os resultados observados no quadro clínico do transtorno.

O autismo foi considerado deficiência a partir da Lei Berenice Piana (Lei nº 12.764/2012), como uma estratégia política que visa à inclusão, bem como aos mesmos direitos já conquistados pelas pessoas com deficiência no Brasil (BRASIL, 2012). O nome da lei homenageia a mãe de uma criança com espectro autista que buscava recursos para atender às demandas do diagnóstico e tratamento de famílias com filhos(as) identificados(as) com TEA, no Rio de Janeiro/RJ (LIMA, 2017).

Nesse sentido, acerca da deficiência, Bruns (2014) aponta que o mundo-vivido da pessoa com deficiência clama por respeito às diferenças físicas, psicológicas, espirituais, sexuais e culturais. A pessoa com deficiência é considerada diferente, seja no aspecto físico, psíquico ou sensorial, por não atender aos critérios de normalidade adotados pela sociedade em um determinado momento histórico. Sendo assim, é necessário perceber o mundo-vida da pessoa com deficiência e refletir acerca das crenças silenciosas que perpassam as relações sociais e se desvelam nos preconceitos, estigmas, mitos e tabus construídos historicamente e transmitidos transgeracionalmente.

Com esses aspectos em mente, se busca compreender, pela perspectiva fenomenológica, a sexualidade do espectro autista Sam

nas relações intra e extrafamiliares desvelada no primeiro episódio da série *'Atypical'*.

4. Metodologia Qualitativa Fenomenológica

Trata-se de um estudo de personagem realizado pela perspectiva qualitativa fenomenológica, com intuito de acessar o mundo-vivido do personagem Sam e de suas relações intra e extrafamiliares. Para realização desta pesquisa, houve a solicitação de autorização pelas vias de contato com a empresa Netflix, sendo então aprovada a utilização do material para o estudo.

A história de vida do personagem Sam foi submetida aos três momentos de compreensão e análise segundo Bruns (2011), quais sejam: 1) Leitura e releitura das cenas exibidas no primeiro episódio da série para transcrição da história de vida de Sam; 2) Elaboração das unidades de significado, ou seja, recortes julgados significativos com base nas falas dos personagens; 3) Construção das categorias. As unidades de significado foram agrupadas em duas categorias:

1 – Relações intrafamiliares e seus horizontes: buscamos compreender como a família orienta a sexualidade do autista Sam.

2 – Relações extrafamiliares e seus horizontes: apresentamos as relações afetivas, sociais e sexuais vivenciadas pelo personagem Sam.

Elegemos a perspectiva teórica de Mauro Martins AmatuZZi (2016) sobre a fala autêntica para realizarmos a interpretação. A seguir, é apresentada a análise compreensiva em cada categoria, com base nos diálogos exibidos entre os personagens da série.

5. Resultados e Discussão: análise compreensiva do mundo-vida do personagem Sam

5.1 Categoria 1 – Relações intrafamiliares e seus horizontes

Elsa: O Sam vai começar a namorar, isso é um avanço [...].

Doug: Eu acho legal o Sam querer namorar, nós não éramos muito mais velhos que ele quando nos conhecemos; foi legal, nós nos divertimos.

Elsa: O Sam não é como a gente, Doug.

Doug: Eu sei...

Elsa: Sabia que toda vez eu me assusto quando o telefone toca? Todas as vezes, acho que ele atravessou a rua de novo de olhos fechados ou que entrou em pânico numa loja, ou que bateu num policial, toda vez que o telefone toca.

Doug: Eu sei, eu sei, mas talvez seja hora da gente relaxar um pouquinho e sair um pouco só nós dois, voltar a ser como éramos antes disso, a gente podia sair, namorar.

Elsa: Tá, falou.

Vê-se que a sexualidade de Sam é percebida pelos pais, Elsa e Doug, e nota-se certo atrito de opiniões, emoções com relação ao fato. Existem desejos e perspectivas futuras de vivências afetivas/sexuais no espectro autista. Esse olhar, como proposto em pesquisas recentes de Nascimento e Bruns (2019), tem afirmado que a sexualidade do espectro autista é percebida pelas transformações físicas, psíquicas e emocionais naturais do período da puberdade – fenômeno universal que atinge todos os seres humanos. No entanto, pesquisas comprovam (Amaral, 2009; Vieira, 2016; DeTilio, 2017), que a Educação Sexual do espectro autista é velada e raramente acontece no contexto intrafamiliar devido a uma repressão sexual incorporada pelas matrizes de sentido – a escola, a Igreja, a ciência, o Estado, a mídia, dentre outras – que se materializam nas relações interpessoais do sujeito a partir das construções socio-política-histórica-cultural.

Para compreender a origem da repressão sexual vivida no contexto intrafamiliar e construída historicamente, faremos um passeio pela história da Educação Sexual no Brasil, remontando aos períodos da colônia, do império e aos primórdios da sexologia. Para visualizarmos esse caminho, elaboramos o quadro abaixo (Quadro 1).

Quadro 1: Retratos históricos da Educação Sexual no Brasil

	Acontecimento	Educação Sexual
Colônia	No século XVI, era de costume a liberdade sexual e a poligamia. De um modo geral, os portugueses ao chegarem ao Brasil, nos primeiros anos da colonização, uniam-se às índias e tinham muitos filhos. Os jesuítas, perplexos diante da nudez indígena e de seu modo de vida, censuraram a liberdade sexual na intenção de doutrinar os índios condenando as práticas sexuais ocorridas, usando dos dogmas da Igreja Católica (RIBEIRO, 1993).	1º momento da Educação Sexual no Brasil: sexo como primazia do homem, submissão e repressão sexual às mulheres, assim como uma série de normas, regras e condenações instituídas pela Igreja (RIBEIRO, 2004).
Império	No final do século XVIII e início do século XIX, o discurso religioso foi substituído por um discurso médico, tratando a sexualidade pela perspectiva da higiene e da saúde (Ribeiro, 2004). No final do século XIX e início do século XX se encerra o período colonial e se inicia o Império; a ciência começa a predominar e o discurso científico sobressai ao religioso. A população que antes se concentrava no campo, passou a ser majoritariamente urbana e a medicina preocupava-se com as famílias favorecendo o acesso à urbanização, pensando na higiene e nos cuidados com a população (RUSSO, et al., 2011).	2º momento da Educação Sexual no Brasil: sexo passa de um comportamento pecaminoso para perigoso, caracterizando uma cultura higienista, que tem como foco as doenças sexualmente transmissíveis, dominada pela “normatização” da moral médica (RIBEIRO, 2004).
Sexologia	No Rio de Janeiro, na metade do século XX, José de Albuquerque, médico considerado o primeiro sexólogo da história do Brasil (Russo, et al., 2011), contribuiu com a implementação da Educação Sexual, com publicações de livros sobre sexualidade e através do “Círculo Brasileiro de Educação Sexual” (CBES), com o objetivo de debater temas sexuais em ambientes públicos, nos meios de comunicação da época, em eventos científicos e culturais, além de possibilitar a publicação de obras com essa temática. Com isso, existiu uma vasta produção de materiais relativos à Educação Sexual, nos anos de 1930 a 1950, que começaram a ser distribuídos nas escolas normalistas (RIBEIRO, 2004).	3º momento da Educação Sexual no Brasil: sexologia como área científica do saber médico.

Fonte: AUTORAS (2020).

A Educação Sexual sofreu uma onda de repressão entre o período pós-guerra; em 1964, o Golpe de Estado censurou, em nome da moral e dos bons costumes, a liberdade para abordar temas relativos à sexualidade (RIBEIRO, 1993). Durante a ditadura militar (1964-1985), os mecanismos de repressão foram se intensificando (RUSSO, et al., 2011).

Em contrapartida, no ano de 1980 o saber sexual ganhou novas perspectivas através de congressos científicos, da criação de sociedades científicas e do surgimento de grupos de pesquisa nas universidades. Dentre eles, destacamos o Centro Avançado de Educação para a Saúde e Orientação Sexual (CAESOS), criado em 1985, na Universidade de São Paulo (USP) de Ribeirão Preto/SP, pela professora Sonia Maria Vilela Bueno; o Grupo de Pesquisa Sexualidadevida, criado em 1990, na USP de Ribeirão Preto/SP, pela professora Dra. Maria Alves de Toledo Bruns; e o Núcleo de Estudos da Sexualidade (NUSEX), criado no ano 2000, na Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Araraquara/SP, pelo professor Paulo Rennes Marçal Ribeiro (BEDIN, 2016).

Desse modo, a Educação Sexual no Brasil tem sido tema de interesse científico desde a década de 1980. No entanto, ainda na atualidade é um tema que desvela tabus e preconceitos das camadas conservadoras da população, que não compreende que a Educação Sexual “[...] visa muito além do ensino sobre a sexualidade propriamente dita, mas abrange toda e qualquer temática que tenha relação com a afetividade, erotismo, sexualidade, desenvolvimento afetivo-sexual, enfim toda diversidade presente nos vínculos e relacionamentos humanos” (ZERBINATI; BRUNS, 2017, p. 77).

Nesse sentido, a repressão sexual no contexto intrafamiliar é uma construção histórica que há muitos anos tem sido reproduzida pelas famílias, perpetuada por suas raízes moral, política e reli-

giosa. Tal postura não é diferente quando se fala em sexualidade do espectro autista, como podemos notar na revisão sistematizada sobre a família e a Educação Sexual de filhos(as) autistas realizada por Nascimento e Bruns (2019). As autoras encontraram nos estudos de Amaral (2009), Vieira (2016) e DeTilio (2017) que os pais têm dificuldade de dialogar com seus(suas) filho(as) espectro autistas sobre sexualidade, justamente pela repressão enraizada nos valores morais e sociais; nas crenças, mitos e tabus transmitidos no seio familiar ao longo das gerações. E é nesse contexto que serão desencadeadas as vivências afetivas/sexuais desenvolvidas na puberdade/adolescência e modificadas ao longo do tempo.

Essa realidade reflete a importância de ampliar o olhar familiar, profissional e cultural acerca da sexualidade do espectro autista. O aprisionamento em uma visão limitada e patologizante não permite que esses indivíduos sejam vistos como seres de desejo, de escolhas, de decisões, independentemente de suas limitações (BRUNS, 2014).

Retomando o diálogo entre o pai e a mãe do personagem Sam, ressalta-se que o pai, Doug, se expressa sobre a sexualidade do filho de maneira autêntica, ou seja, com uma fala autêntica como proposta por Amatuzzi (2016). Para entender a fala autêntica apresentamos as perspectivas proposta no livro “O Resgate da Fala Autêntica na Psicoterapia e na Educação” (Amatuzzi, 2016), que entendemos ter sido fundamentada pelo autor nas perspectivas de Merleau-Ponty, Martin Buber, Paulo Freire e Carl Rogers. Neste estudo, apresentaremos a fala autêntica na perspectiva merleau-pontyana, por compreender que esta visão vai ao encontro do que foi observado no diálogo entre os pais de Sam.

Desse modo, explicitamos o conceito da fala autêntica, que acontece quando o sujeito arquiteta seus pensamentos e inquietações

“pela primeira vez”, diferente da expressão segunda, uma fala sobre falas, uma linguagem ordinária, corriqueira, de interação no cotidiano, na qual o sujeito fala aquilo que já tinha pensado para falar. A fala autêntica é:

(...) aquela que formula pela primeira vez (no sentido fenomenológico e não cronológico do termo) e que opõe à expressão segunda, que será então uma fala sobre falas. É nessa fala primeira que, ao falar será o pensamento se fazendo no ato mesmo de falar. Será somente na expressão segunda que poderemos distinguir a fala de um pensamento que lhe seja anterior e que ela apenas traduza. A expressão segunda não é a fala no sentido mais pleno do termo (AMATUZZI, 2016, p. 23).

Por isso dizemos que diferente do pai, a mãe, Elsa, no mesmo diálogo, apresenta uma “fala banal”, ou seja, uma expressão segunda, uma fala sobre falas imantada de produtos culturais, que não envolvem uma experiência primordial, não envolvem um esforço para criatividade (AMATUZZI, 2016). O pai, Doug, por sua vez, manifesta uma expressão autêntica, diante de concepções enrijecidas culturalmente, instaura um processo essencialmente criativo, formulado na medida em que as palavras foram ditas no aqui e agora, visando por meio da fala autêntica ao novo, em que o sujeito sempre se recria e se transforma.

A dificuldade da mãe em assumir a expressão da sexualidade de seu filho Sam é constatada também no diálogo entre ela (Elsa) e a terapeuta (Júlia).

Júlia: Entra! Por favor, senta. Tá indo tudo bem com o Sam?

Elsa: Ah, sim! Está tudo bem, é que o Sam disse que você falou sobre ele namorar...

Júlia: (risos) Bom, ele mencionou que queria uma namorada, então eu...

Elsa: Eu agradeço por você tentar ajudar, mas todas as coisas que tornam a vida cotidiana do meu filho difícil, como entender regras sociais, jogar conversa fora, todas essas coisas com as quais eu ajudei a vida toda, são intensificadas no namoro, e o namoro é quase que totalmente uma comunicação não verbal e o Sam é a pessoa mais literal que e conheço.

Júlia: É, tem umas estratégias que eu posso ensinar pra ele...

Elsa: É mesmo? Há estratégias pra quando ele for magoado? O Sam está indo muito bem, ele já passou 32 dias no 3º ano e ainda não teve um ataque de pânico, então, eu não quero pressionar. Relacionamentos já são difíceis para os neurotípicos, eu não quero esse tipo de pressão no meu filho.

Júlia: Foi feito um estudo em Toronto há uns anos atrás, os pesquisadores descobriram que apenas 9% dos adultos com autismo são casados, não porque eles não queiram se casar, mas porque eles não sabem como fazer. O seu filho tem o mesmo desejo de ser amado, como todos nós temos, então, por que ele não pode tentar?

Elsa: É que ele ainda não está pronto.

Júlia: Olha, muitos pais sofrem quando os filhos ficam mais independentes e isso é completamente natural, então, se precisar conversar com alguém posso te encaminhar para um colega meu.

Elsa: Ah, não! Eu não preciso. Obrigada por me receber. Não, não precisa me acompanhar, muito obrigada! Tenha um bom dia!

Júlia: Igualmente.

Na perspectiva de Amatuzzi (2019), Elsa é influenciada pelos modelos de pensamento e linguagem presentes no contexto so-

ciocultural. Nota-se nesse diálogo a dificuldade da mãe em pelo menos discutir com a terapeuta sobre o desejo de Sam de se relacionar; relutando em lidar com as questões apresentadas, que parecem ameaçar os discursos internalizados de que o espectro autista não pode ou não sabe expressar sua sexualidade.

Suas crenças, medos e inseguranças arraigadas levam-na a negar o crescimento do filho, sua manifestação de desejo, de afeto, sua busca por um namoro. Não ter Sam dependente dos cuidados maternos caso desenvolva autonomia, fazem a mãe sentir que perderia sua função de promotora desse cuidado, que seria a ruptura da dependência quase que absoluta do filho.

Elsa teme as transformações, sente o que acarretariam em sua vida pessoal, uma vez que parece ter abdicado de sua própria sexualidade para se dedicar apenas aos cuidados com o filho, como explicita a fala do pai ao sugerir que devem “relaxar um pouquinho e sair um pouco só nós dois, voltar a ser como éramos antes disso, a gente podia sair, namorar”. Porém, intimamente, essa situação toda provocou na mãe uma mudança de ótica, que a possibilitou perceber seus próprios desejos enquanto mulher. Ela, então, conhece um homem que trabalha como *barman*, com quem desenvolve um relacionamento amoroso. Eles trocam mensagens, marcam encontros e entre idas e vindas a filha, Casey, descobre esse relacionamento extraconjugal quando a vê saindo do bar e despedindo-se do homem com um beijo. Esse conflito se desenvolve nos demais episódios da série.

Nota-se aqui um fenômeno cultural que atinge não somente a mãe do espectro autista, mas a figura materna incorporada como “Mãe-polvo”, aquela que precisa “dar conta de tudo” e, conseqüentemente, instaura uma relação de dependência mãe-filho(a), em que o pai não tem espaço. Isso acontece também pelas raízes profundas na história da humanidade, demarcadas pelo

patriarcado, pelo machismo e pela desigualdade de gênero. Por isso, notamos que, em geral, o pai é ausente nos cuidados dos(-das) filhos(as) sendo a mãe a principal cuidadora. Como pontuado por Amaral (2009) em seu estudo com três famílias com filhos espectro autistas adolescentes, que revela dentre outros resultados a figura paterna como não participativa no cuidado, na rotina ou nas tarefas diárias.

Na série, o pai do personagem Sam relata a sua dificuldade inicial em ter um filho espectro autista. Sam tinha apenas a mãe como referência para dialogar e cuidar de aspectos envolvidos no seu mundo-vida. A relação pai e filho foi fortalecida a partir do momento que Sam desperta sua sexualidade, elegendo o pai para dar conselhos sobre suas relações afetivas/sexuais. A relação de confiança entre Sam e Doug se consolida nos diálogos sobre tais questões, uma vez que o pai acredita na capacidade do filho com TEA de desenvolver um relacionamento amoroso.

Acreditamos que diante de uma perspectiva transgeracional as relações intrafamiliares ocupam o mundo-vida de cada sujeito, no qual (des)velam “valores morais, afetivo-sexuais, religiosos, estéticos, midiáticos configurados pelas outras matrizes de sentido [...] que se materializam em modos subjetivos e únicos de ser e de estar no mundo[...]” (BRUNS, 2014, p. 191).

5.2. Categoria 2 – Relações extrafamiliares e seus horizontes

As relações extrafamiliares se caracterizam pelos espaços e relações estabelecidas fora do ambiente familiar do personagem Sam, quais sejam: a escola, a psicoterapia, o trabalho e os encontros com as garotas.

A escola é caracterizada como um espaço de socialização que ocupa grande parte da vida da criança e do adolescente, é um

ambiente coletivo para fortalecer o processo ensino-aprendizagem e de inclusão. Em 1994, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura publicou a ‘Declaração de Salamanca sobre princípios, política e práticas na área das necessidades educativas especiais’, a qual acredita que “as crianças e jovens com necessidades educativas especiais devem ter acesso às escolas regulares, que a elas se devem adequar através duma pedagogia centrada na criança, capaz de ir ao encontro destas necessidades” (BRASIL, 1998, p. 2).

Entretanto, nota-se que “a escola não está preparada para acolher o diferente em sua integralidade” (BRUNS, 2014, p. 189). O discurso da inclusão de pessoas consideradas com “deficiência” tem permeado a escola, o trabalho e os espaços sociais em geral. No entanto, segundo Sá (2003, p. 1), “as políticas públicas de atenção a este segmento, geralmente, estão circunscritas ao tripé educação, saúde e assistência social, sendo que os demais aspectos costumam ser negligenciados”.

A exclusão social, educacional e cultural disseminada em nossa sociedade se expressa como uma síndrome transgeracional, que vem, ao longo dos últimos séculos, estigmatizando a pessoa com deficiência (BRUNS, 2014). A escola é caracterizada como um espaço desafiador para o espectro autista embora, havendo estimulação, possa favorecer a socialização e o desenvolvimento de novas habilidades, como podemos notar na fala do personagem Sam: “A minha escola é cheia, barulhenta e tem um cheiro estranho. Mas, ela tem uma coisa boa, tem muitas garotas”.

A série mostra que o personagem Sam, durante sua busca por uma namorada, se apaixona pela sua terapeuta Júlia. Ele estava vivendo uma situação de fragilidade emocional e desafiadora, e viu a terapeuta como uma solução. Nessa relação, Sam tem sua primeira identificação com Júlia, uma vez que nas sessões ela

orientava Sam a desenvolver habilidades nas relações afetivas/sexuais. Quando há tais identificações no processo terapêutico, o psicoterapeuta poderá auxiliar o cliente na compreensão e descoberta de seus reais sentimentos. O atendimento psicoterápico é uma ajuda ao processo de significar o que ficou ou está bloqueado, “é a busca de se passar dos discursos vazios aos discursos transformadores” (AMATUZZI, 2019, p. 72). Júlia exerce essa função sondando o vivido de Sam, contribuindo na busca de sua autenticidade e na forma de ele se relacionar com o mundo.

No trabalho, Sam tem a companhia do seu melhor amigo, Zahid – juntos estabelecem uma relação de confiança. Os conselhos, motivação e persistência de Zahid, irão contribuir para as tentativas amorosas de Sam.

Depois da primeira tentativa de sair com uma garota que conheceu nas redes sociais, Sam demonstra sua frustração em relação às mulheres.

Zahid: Então, como tá indo com a mulherada?

Sam: Olha, eu não vou namorar mais. É muito difícil. Você tem que adivinhar o que as pessoas estão pensando e não só pessoas, garotas, elas me acham esquisito.

Zahid: Você é esquisito e daí? Os franceses comem lesmas, isso é bem esquisito, mas eles transam. Olha, a ruivinha voltou, chama ela pra sair vai logo cara, vai!

Diante desse encorajamento, Sam convida a garota para um encontro, mas não consegue efetivamente ter um contato afetivo/sexual nesse primeiro momento. Será a partir dessas experiências iniciais que a busca por uma namorada vai se revelar intensa, divertida e diligente, desvelando a sexualidade enquanto dimensão da existência humana presente desde a infância e manifesta no período da puberdade e adolescência. Ressaltando-se que cada

espectro autista irá manifestá-la de acordo com seus interesses, desejos e necessidades bem como de acordo com a Educação Sexual incorporada pela família.

É a partir desse quadro que reiteramos que visualizamos a Educação Sexual inserida nas relações intra e extrafamiliares desveladas nas matrizes de sentido: a escola, a Igreja, a mídia, a ciência, dentre outras.

O mundo-vivido do espectro autista precisa ser compreendido e é na relação eu-outro/mundo que emerge o significado das coisas; é na experiência vivida que passamos a declarar nossa existência seja de forma verbal ou não-verbal, seja através do corpo ou da linguagem.

Desse modo, entendemos que as relações extrafamiliares estabelecidas pelo personagem Sam, efetivaram a possibilidade de ele descobrir e vivenciar sua sexualidade, de acordo com a matriz de sentido da família. As relações familiares são o palco do sujeito enquanto ser sexuado que aprende e apreende as primeiras noções de corpo, afeto, sexo e sexualidade.

4. Considerações finais: Horizontes de compreensão do fenômeno – a sexualidade do espectro autista

Através do estudo de caso do personagem Sam, compreendemos, no primeiro episódio da série *'Atypical'*, que a família percebe a sexualidade do espectro autista pelas transformações ocorridas no processo de adolecer; no entanto, demonstram na “fala do silêncio” a falta de conhecimento e desorientação acerca das manifestações afetivas/sexuais do filho com TEA. Esse quadro ganha novas cores nos demais episódios da série quando o pai, Doug, e a irmã, Casey, contribuem para o desenvolvimento e expressão da sexualidade de Sam. Nas relações extrafamiliares, isso se dá através do melhor amigo, Zahid, e a terapeuta, Júlia.

Desse modo, a série propiciou uma reflexão acerca da Educação Sexual oferecida para o espectro autista, cremos que o diálogo pode edificar uma relação saudável no contexto familiar, isto é, a relação dialógica é capaz de subverter e amenizar as discórdias e instaurar uma fala autêntica, como podemos ver na história de vida do personagem Sam na expressão de sua sexualidade.

Diante desse contexto da sexualidade do espectro autista resultante do preconceito que, apesar das pesquisas e medidas de inclusão, ainda “avança” pelo desconhecimento e desorientação de pais, de professores e de outros profissionais que consideram o espectro autista como assexuado, é que apresentamos, neste estudo, a construção histórica do saber sexual para fomentar reflexão acerca das raízes históricas que perpassam a família e colaborar para a abordagem natural de temas relativos à sexualidade e à Educação Sexual.

Conclusivamente, compreendemos que é preciso promover um lugar de fala para o espectro autista, permitindo que expresse seu mundo-vivido, mediante uma fala autêntica como um instrumento de transformação do mundo, buscando os aspectos mais sutis do mundo-vivido como em um quadro pintado: passeando pelas cores, pelos contornos e pelas formas. Para isso, é preciso criar espaços para diálogos entre família, escola e demais profissionais interessados em contribuir com o universo autista. Vemos a escola como um importante locus de produção de diálogo acerca da sexualidade daquele(a) considerado(a) “diferente”. Através de reuniões, palestras, grupo de estudo, fóruns, etc, esta pode fomentar uma Educação Sexual inclusiva e que assuma o espectro autista como sexuado.

Nesse sentido, apontamos horizontes para novas pesquisas que visem contribuir para a compreensão da sexualidade do espectro autista e oriente os familiares nas manifestações afetivos/sexuais de seus(suas) filhos/as com esse fenômeno instigante que é o TEA.

Referências

AMARAL, C. E. S. *O reconhecimento dos pais sobre a sexualidade dos filhos adolescentes com autismo e sua relação com a coparentalidade* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/27825>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

AMATUZZI, M. M. *O resgate da fala autêntica: na psicoterapia e na educação*. Campinas: Editora Alínea, 2016.

AMATUZZI, M. M. *Por uma Psicologia Humana*. 5ª Ed. Campinas: Alínea, 2019.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM-V*, Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais. Porto Alegre: Artmed, 2013.

ATYPICAL. Direção: Seth Gordon. Produção: Jennifer Jason Leigh. Roteirista: Robia Rashid. Brasil, 38 min.

<https://www.netflix.com/br/>. Último acesso: 25/09/2020.

BEDIN, R. C. *A história do Núcleo de Estudos da Sexualidade e sua participação na trajetória do conhecimento sexual na UNESP*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/138253>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

BRASIL. *Lei n. 12.764, de 27 de dezembro de 2012*. Institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista; e altera o § 3º do art. 98 da Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/12764.htm>. Acesso em: 12 jun. 2020

BRASIL. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco. *Declaração de Salamanca sobre princípios, política e práticas na área das necessidades educativas especiais*. 1998. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139394>>. Acesso em: 15 jan. 2020

BRUNS, M. A. T. *A redução fenomenológica em Husserl e a possibilidade de superar impasses da dicotomia subjetividade-objetividade*. In: Bruns, M. A. T.; Holanda, A. F. (Org.). *Psicologia e Fenomenologia*:

reflexões e perspectivas (p. 65-76). Campinas: Alínea. 2011.

BRUNS, M. A. T. *Necessidades Especiais e Sexualidade: desafios da inclusão*. In: Giroto, C.R.M.; Del-Masso, M.C.S.; Milanez, S.G.C.; Heredero, E.S. (Org.). *Servicios de Apoyo en Educación Especial: una mirada desde diferentes realidades* (pp. 177-196). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 2014.

DETILIO, R. *Transtornos do Espectro Autista e sexualidade: um relato de caso na perspectiva do cuidador*. *Psicologia, Conocimiento y Sociedad*, 7(1), 36-58. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1688-70262017000100036&lng=es&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 15 jan. 2020.

LIMA, P. M. D. S. *O autismo como deficiência: impactos sobre o trabalho das equipes dos Centros de Atenção Psicossocial Infanto-Juvenil* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-905737?lang=fr>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

NASCIMENTO, T. R. C.; BRUNS, M. A. T. *A família e a sexualidade de filhos(as) autistas: o que a literatura científica nacional oferece?* *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, 30(1), p. 8-13. 2019. Disponível em: <https://sbrash.emnuvens.com.br/revista_sbrash/article/view/70>. Acesso em: 20 fev. 2020.

RIBEIRO, P. R. M. *História da educação escolar no Brasil: notas para uma reflexão*. *Paidéia*, 4, p. 15-30. 1993. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/paideia/n4/03.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

RIBEIRO, P. R. M. *Sexualidade e educação: aproximações necessárias*. São Paulo: Arte & Ciência. 2004.

RUSSO, J.; ROHDEN, F.; TORRES, I.; FARO, L.; NUCCI, M. F.; GIAMI, A. *Sexualidade, ciência e profissão no Brasil*. Rio de Janeiro: CEPESC/IMS/UERJ, 2011.

SÁ, E. D. *Educação inclusiva no Brasil, sonho ou realidade?* 6ª Jornada de Educação Especial, Faculdade de Filosofia e Ciência – UNESP. 2003. Disponível em: <http://portaldainclusao.com.br/artigos/educacao_inclusiva.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

VIEIRA, A. C. *Sexualidade e Transtorno do Espectro Autista: relatos de familiares* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Pau-

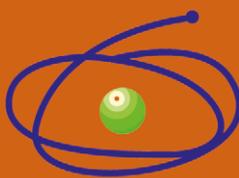
lista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/143824?show=full>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

ZERBINATI, J. P.; BRUNS, M. A. T. *Sexualidade e educação*: revisão sistemática da literatura científica nacional. *Revista Travessias*, 11 (01), 76-92. 2017. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/16602>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Georgia
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	290
Tiragem	50 exemplares
Edição	Criação Editora

«Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos», é uma série de publicações dedicadas ao cinema e à interdisciplinaridade, surge buscando criar um primeiro impulso sistematizador das investigações da área, reunindo trabalhos com os mais diversos matizes, com a intenção de dar amplitude às possibilidades de investigação desse instigante campo.

Vale registrar que esta série tem como principal objetivo atuar como material instrucional a ser utilizado nos cursos de graduação e pós-graduação na área do Cinema e Audiovisual de todo o Brasil. Para isso, o PPGCINE estabeleceu parceria com o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine), que participará da distribuição da obra, que ocorre nas versões tanto digital quanto impressa.



C A P E S

