

# I Seminário Interdisciplinar de Cinema

América Latina e  
contemporaneidade  
19 a 21 de Junho 2017



ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

# Anais do I Seminário Interdisciplinar de Cinema da UFS

São Cristóvão/SE | junho.2017 | ISBN 978-85-7822-611-4

## REITOR

Angelo Roberto Antonioli

## VICE-REITOR

Iara Maria Campelo Lima

## PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Lucindo José Quintans Júnior  
Maria Leonia Garcia Costa Carvalho

## COMISSÃO ORGANIZADORA

Ana Ângela Farias Gomes  
Andrey Fellipe Menezes Costa  
Aretha L. Pacheco L. Barros  
Clara Cavalcante de A. e P. do Prado Bueno  
Giulia Alves Sánchez  
Lilian Sara de Oliveira Cerqueira  
Maria Vitória Nunes Uema  
Renato Izidoro da Silva  
Raul Marx Rabelo Araújo  
Shalom Damasceno Silva

## COMITÊ CIENTÍFICO

Adriana Dantas Nogueira  
Ana Ângela Farias Gomes  
Armando de Castro  
Carlos Cezar Mascarenhas De Souza  
Carlos Eduardo Japiassu De Queiroz  
Claudiene Santos  
Hamilcar Silveira Dantas Junior  
Joe Marçal Gonçalves dos Santos  
Lilian Cristina Monteiro França  
Luis Américo Silva Bonfim  
Luiz Gustavo Pereira De Souza Correia  
Marcos de Melo  
Maria Beatriz Colucci  
Renato Izidoro Da Silva

## REVISÃO

Aretha L. Pacheco L. Barros  
Giulia Alves Sanchez  
Shalom Damasceno Silva

## EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Andrey Fellipe Menezes Costa

## CAPA

A partir de arte gráfica de  
ANDREY FELLIPE MENEZES COSTA

## REALIZAÇÃO



## APOIO



## FICHA CATALOGRÁFICA

I Seminário Interdisciplinar de Cinema (1. : 2017 : São Cristóvão, SE).

Anais [recurso eletrônico] / I Seminário Interdisciplinar de Cinema: América Latina e contemporaneidade, 19 a 21 de junho, 2017 / organizado por Ana Ângela Farias Gomes e Renato Izidoro da Silva. São Cristóvão/SE : Editora UFS, 2017. 350 p.; 21 cm x 29,7 cm.

Evento realizado pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e do Laboratório de Pesquisa e Produção em Audiovisual (LAPP) da Universidade Federal de Sergipe com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa e Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe – FAPITEC/SE

ISBN 978-85-7822-611-4

1. Cinema. 2. Interdisciplinaridade. 3. América Latina. 4. Contemporaneidade.

# APRESENTAÇÃO

O cinema é um campo de pesquisa de natureza interdisciplinar, capaz de dialogar com as mais diversas áreas dentro das ciências humanas, sociais aplicadas, entre outras. Diante disso, a UFS criou, em 2016, o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, o PPGCINE, que abriga o Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais. Trata-se de uma iniciativa original no Brasil, pois é a primeira que vincula a pesquisa em cinema à área Interdisciplinar da Capes.

O PPGCINE representa, portanto, um diferencial relevante para Sergipe e a região Nordeste no que diz respeito à pesquisa em cinema, audiovisual e artes de um modo geral. Diante desse contexto, o Programa passa a realizar o I Seminário Interdisciplinar de Cinema, que tem por temática principal o cinema latino-americano na contemporaneidade.

A escolha dessa temática se fundamenta na necessidade do fortalecimento da potência dialógica de nosso cinema latino. Potência esta expressa numa rica produção cinematográfica, capaz de pautar temáticas caras ao nosso continente, como a questão indígena, o colonialismo, as lutas contra as ditaduras, entre tantas outras questões políticas.

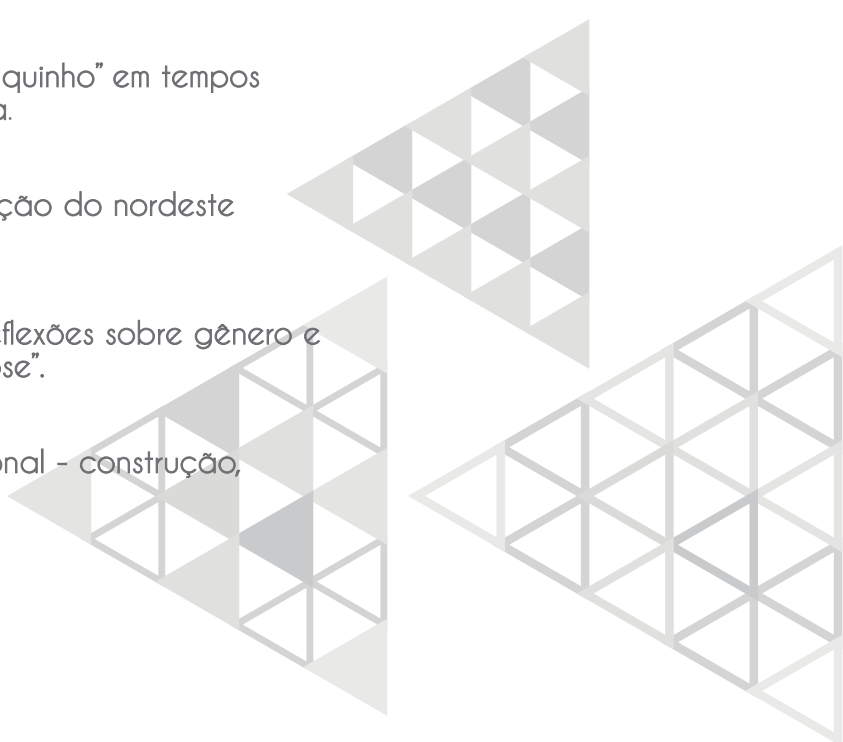
Vale ressaltar ainda que esta produção também está marcada por experimentações estéticas presentes em documentários, ficções, docu-ficções e obras ensaísticas. Nunca abrindo mão, portanto, da concepção de um cinema instituinte, que pensa e dialoga forma e conteúdo como instâncias conjuntas.

# SUMÁRIO

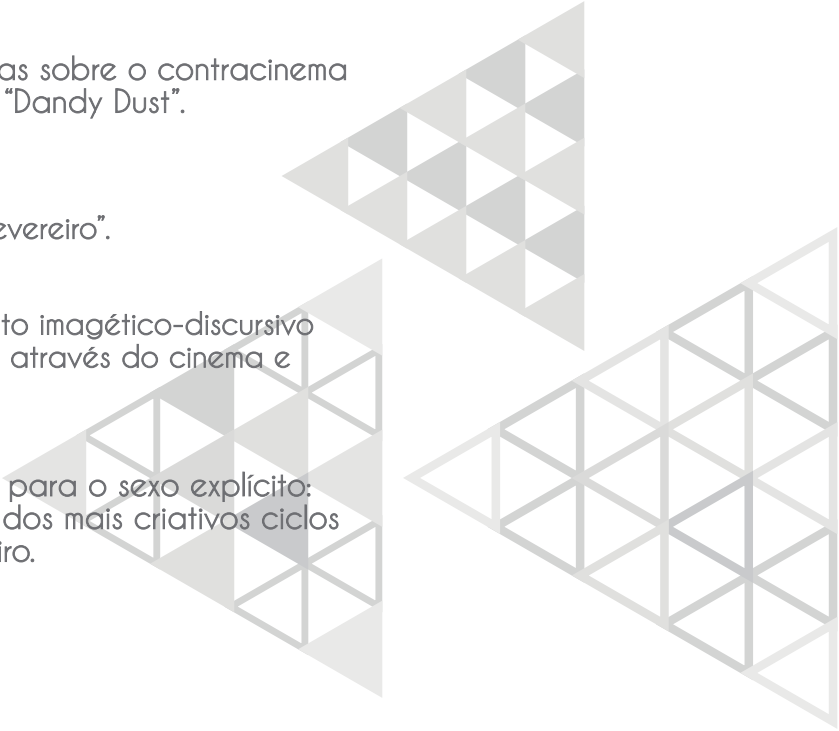
## GRUPOS DE TRABALHO

- 08** **Adriane Pereira Dantas**  
As adaptações dos contos de fada para o cinema.
- 20** **Aldo Santos Lima**  
“Os Dez Mandamentos”: uma análise sobre influência da indústria religiosa no cinema brasileiro.
- 34** **Andressa Araújo de Araújo**  
O enxergar além do que os olhos podem ver: a experiência da homossexualidade de um adolescente deficiente visual.
- 45** **Beatriz Souza Vilela**  
Cinemas de rua: filmes, afetos e moralidades em Maceió (1960-1980).
- 53** **Carla Jeane Helfemsteller Coelho**  
Bullying e violência contra a mulher: análise do filme “Depois de Lúcia (2012)”.
- 65** **Elza Ferreira Santos**  
Frida Kahlo: uma produção de discursos e sentidos.
- 76** **Érika Sousa Vieira de Castro**  
“Corpos na Lama”: Uma etnografia de tela sobre a invisibilidade e a saúde da mulher em áreas pesqueiras do Nordeste brasileiro.
- 88** **Fernando Barbosa O. Correia**  
O cinema-flâneur de João Salaviza e o cotidiano no centro da narrativa.
- 99** **Flávio Passos Santana**  
Madona e as suas diversas faces: uma análise discursiva do curta-metragem “Madona e a Cidade Paraíso”.
- 112** **Francis Fonseca Oliveira**  
Performatividades de gênero em “Boi Neon” (Neon Bull).

# SUMÁRIO

- 
- 
- 124** **Glauber Martins Freire Xavier**  
Webdocumentário Sul-Americano como ambiente de resistência potencializado pelas possibilidades narrativas da hipermídia e da interatividade.
- 136** **Isabella Nascimento Oliveira da Silva**  
O cinema como a voz da prisão: a mulher no sistema prisional a partir de documentários.
- 149** **Ismar Francisco Prado Torres**  
Walter Benjamin e o cinema: a imagem cinematográfica a favor da emancipação humana.
- 160** **Ivanildo Araujo Nunes**  
Nordeste, hibridismo e neon-realismo inferidos na película: “Boi Neon”.
- 168** **Joe Marçal G. Santos**  
Realismo, revelação e cinema: aspectos estético-teológicos da teoria de cinema de André Bazin.
- 176** **Julia Fernandes Marques**  
“Reassemblage”: uma leitura feminista e pós-colonial.
- 188** **Julia Mayra Duarte Alves**  
“Era Uma Vez um Menino Maluquinho” em tempos de medicalização da infância.
- 198** **Keline Pereira Freire**  
O cangaço como representação do nordeste no cinema brasileiro.
- 206** **Larissa Leite Batista**  
Por uma infância “estranha”: reflexões sobre gênero e sexualidade em “Ma Vie En Rose”.
- 218** **Leandro Alves da Silva**  
A produção audiovisual regional – construção, realização e perspectivas.

# SUMÁRIO

- 
- 
- 230** **Luciana Oliveira Vieira**  
Cineastas negras: produção cinematográfica e políticas da coletividade.
- 241** **Luiz Philipe Fassarella Pereira**  
"Nada com Nadie (2003)": marcas do cinema de Marcos Pimentel.
- 252** **Luzileide Silva**  
A construção do passado no documentário "Você conhece La Conga?"
- 261** **Magna Maria de Oliveira Santos**  
"E Se Vivêssemos Todos Juntos": relações de gênero, poder e geração.
- 273** **Marise da Silva Urbano Lima**  
A representação da mulher da periferia no cinema.
- 285** **Maysa Santos da Silva**  
A recente produção de curtas-metragens de gênero: a importância da visibilidade da fala das personagens mulheres em Alagoas.
- 295** **Plynio Nava**  
Intercorporeidade fílmica: notas sobre o contracinema com base na análise do filme "Dandy Dust".
- 311** **Tatiana Hora**  
O cotidiano e a história em "Brasília e Brasília, Um Dia em Fevereiro".
- 323** **Thiago de Brito Varjão**  
Santos, heróis e bandidos: o mito imagético-discursivo do cangaço e do messianismo através do cinema e do cordel.
- 335** **Wesley Pereira de Castro**  
A boca do lixo escancarada para o sexo explícito: o ocaso pornográfico de um dos mais criativos ciclos produtores do cinema brasileiro.



# GRUPOS DE TRABALHO

# AS ADAPTAÇÕES DOS CONTOS DE FADA PARA O CINEMA

Adriane Pereira Dantas  
GT: Cinema e outras artes

## Introdução

No cinema, o gênero Contos de Fada tem ganhado força e se tornado sucesso em telas do mundo inteiro, encantando desde os de tenra idade aos mais velhos. Apesar da afinidade de Hollywood com o mundo fantástico ser antiga - Walt Disney fez o seu primeiro longa-metragem animado em 1937, com *Branca de Neve e os Sete Anões* – os contos tem ressurgido com grande popularidade nos lançamentos cinematográficos do século XXI. O presente estudo aborda sobre a importância dos Contos de Fadas para a psique humana e discorre sobre a grande quantidade de adaptações dessas narrativas para o cinema.

Os contos são antigas narrativas que contêm um forte teor mítico-simbólico e oferecem significados profundos para o indivíduo. Apesar de muitas alterações sofridas ao longo do tempo são histórias que não perdem o seu referencial original, pois ensinam sobre os problemas íntimos dos seres humanos e as soluções que podem encontrar para enfrentar as mais inusitadas situações. À sua maneira, os contos de fadas transportam o indivíduo para um universo onírico que faz transcender o imaginário, revisita o mundo simbólico humano povoado de figuras arquetípicas com o qual o público se identifica. Com isso, Hollywood atingiu o que poderia ser a essência do entretenimento: adaptações de contos clássicos que prometem um mundo que se ajuste aos desejos do público. Logo, o objetivo desse trabalho será compreender como esse tipo de narrativa tornou-se tão atrativa para a sociedade contemporânea e como a indústria cinematográfica tem se destacado como fábrica de sonhos.

Destarte, a pesquisa será realizada por meio descritivo, a fim de mostrar a importância dos contos para a percepção psicológica do indivíduo e a relação do cinema como sistema sociocultural. Por conseguinte, o estudo se baseia a partir de autores como Morin (1970), Campbell (2008), Bettelheim (2010), Coelho (2003), dentre outros que se debruçaram a pesquisar sobre temas relacionados ao cinema, aos símbolos, a psicanálise, aos mitos e a literatura infanto-juvenil.

## O homem e a necessidade de símbolos

O simbólico faz parte do ser humano em todas as esferas da sua vida, seja social, religiosa, cultural, política ou familiar. É um elemento indispensável para o homem que necessita comunicar-se para interagir no meio em que vive seja através de palavras, imagens, atitudes ou expressões artísticas. O imaginário humano é povoado de símbolos, porém, sua constituição não é realizada por ele mesmo, pois nunca se apreende a realidade em sua forma pura, mas através de objetos de desejo e identificações que se ligam ao imaginário do sujeito. Com isso, Lacan (apud AUMONT, 1993) considera que *“o sujeito é efeito do simbólico, [...] mas a relação do sujeito com o simbólico não pode ser direta, já que o simbólico ao se constituir, escapa totalmente ao sujeito.”* (p. 118).

Como elo produtor de símbolo, tanto o cinema quanto os contos de fada são canais repletos de alegorias dotados da capacidade de criar narrativas, inventar histórias e exteriorizar sonhos. Através da magia e do encanto transmitem mensagens das mais diversas significações que para compreendê-las se faz necessário evocar as manifestações do imaginário. Sendo assim, tanto os contos de fada quanto o cinema trabalham bem essa ordem porque são representações do universo imaginário humano.

Para Bettelheim (2010), conhecer um conto de fadas é algo bastante saudável porque através de sua simbologia a pessoa encontra suas próprias soluções para seus impasses na vida. Para ele o que importa nessas narrativas não são as informações do mundo exterior, mas sim os processos interiores do indivíduo:

Como sucede com toda grande arte, **o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida.** A criança extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo de seus interesses e necessidades do momento. Tendo oportunidade, voltará ao mesmo conto quando estiver pronta a ampliar os velhos significados ou substituí-los por novos. (BETTELHEIM, 2010, p. 21, Grifo nosso)

De acordo com a Psicologia Junguiana, o gênero contos de fadas é um dos meios de comunicação mais admiráveis do ser humano que ao lado dos sonhos dialoga com o inconsciente, com a psique humana. Esse lugar de onde brotam essas histórias seria a camada mais profunda da psique que se constitui dos materiais que foram herdados da humanidade, e nele povoam os traços funcionais como imagens virtuais, comum a todos e pronta para serem

concretizadas através das experiências reais. Esses contos "*seriam a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo*". (VON FRANZ, 1990, p.15).

Os traços funcionais do inconsciente coletivo Jung (2012) chamou de arquétipos, os quais só são percebidos através das imagens que ele proporciona. O inconsciente coletivo seria, para ele, o lugar responsável por originar as mais diversas formas dessas imagens, as mitologias seria um exemplo primário dessas representações:

“A mitologia como retrato vivo da formação do mundo é, no entanto a manifestação, o ‘revestimento primário’ dos arquétipos, quando estes se tornam símbolos. Como as suas formas básicas comuns a todos os povos, a todos os tempos e a todos os seres humanos, também não é de admirar que as suas aparências apresentem, com frequência semelhanças desconcertantes, que se propaguem por toda a Terra e se manifestem na uniformidade dos motivos míticos; não é de admirar igualmente o seu ressurgimento contínuo, autônomo e autóctono. (JACOBI, 1995, p. 99)

Outrossim, para Jung (2012), os mitos e os contos de fadas possuem muitas estruturas em comum, onde os arquétipos aparecem como uma espécie de tipos arcaicos primordiais que emergem como imagens universais que habitam na essência da humanidade. Através dessas imagens internas, os contos serão construídos com a carga de sentimentos e emoções humanas. Assim, o inconsciente coletivo mostra sua força oferecendo histórias simples, mas que toca quem as escuta.

Campbell (2010) entende que todos os mitos recontam a mesma história, eles são variações do monomito e segue uma mesma linha de progressão, existe um único esquema de roteiro e mantém pelo menos um lado metafísico. Para ele o mito é uma metáfora dos mistérios do universo que não se classifica nem como verdadeiro e nem como falso. É um mistério descoberto de início no íntimo, contudo, quando se entra em contato com essas narrativas, desde muito cedo, se aprende determinadas lições que de outra forma não se poderia conhecer:

Nem sequer teremos que correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro de nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro. (CAMPBELL, 2010, p. 31-32)

Dessa forma, para ele as mitologias nos propõem um tipo de jogo o qual nos faz perceber como estamos lidando com algumas situações e que no fim experimentaríamos um sentido de afirmação e gratidão diante do mistério da vida, algo positivo relacionado à experiência do ser. Para Campbell (2008), não precisa que eles façam sentido, mas que apenas sejam confortáveis a fim de que a pessoa possa desenvolver suas emoções até se sentir seguro para sair e, por serem narrativas universais, são histórias que moldam a vida de homens e mulheres e refletem suas alegrias e medos, enquanto os auxiliam na compreensão de seu lugar no mundo. De tal modo, o mito tem funções que são imprescindíveis para a consciência humana:

Esta é a primeira função da mitologia: não a mera reconciliação entre a consciência e as condições da sua própria existência, mas a reconciliação com a gratidão, o amor, o reconhecimento da delicadeza. Pela amargura e pela dor, a experiência primordial no âmago da vida é doce, maravilhosa. Tal visão afirmativa aparece sempre nesses ritos e mitos incríveis. [...] A segunda função da mitologia, portanto é apresentar uma imagem do cosmos que conserve no indivíduo um sentido de assombro místico e explique tudo com que ele tenha contato no universo à sua volta. A terceira função de uma ordem mitológica é validar e preservar dado sistema sociológico: um conjunto comum daquilo que se considera certo e errado, propriedades e impropriedades, no qual esteja apoiada nossa unidade social particular. [...] Por fim, a quarta função da mitologia é psicológica. O mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte. A mitologia deve fazê-lo em comum acordo com a ordem social do grupo desse indivíduo, em comum acordo com o cosmos – conforme o grupo o defina – e em comum acordo com o mistério estupendo. (CAMPBELL, 2008, p. 34-37)

Assim, para Babo (2016), tanto no mito quanto no conto de fadas as ideias básicas são as mesmas, expressar um conflito interior de forma simbólica e sugerir como isso pode ser resolvido. No entanto suas diferenças estão no fato de que, enquanto o tema do mito apresenta-se complexo e pomposo, repleto de heróis sobre-humanos, o conto de fadas é simples e sugere os conflitos de forma sutil. Para Bettelheim (2010), diferentemente do mito, o conto de fadas procurará sempre dar esperança para o futuro e oferecer um final feliz. Sua beleza está justamente na simbologia que carrega e não deve ser interpretado no sentido literal, o essencial não é compreender sua fantasia e nem interpretá-lo, mas sim ter a possibilidade de reviver seu conteúdo através das imagens e figuras arquetípicas que o habita fornecendo ao indivíduo um poderoso material simbólico que lhe permita trabalhar todas as fases da vida, lidando com os arquétipos positivos e negativos naturais do ser humano.

## Os Contos de Fadas: a origem literária

Os contos de fadas eram histórias contadas oralmente e passada de geração a geração, eram narrativas fantásticas que conviviam com histórias sagradas, fábulas, lendas e romances de cavalaria. Conforme Bettelheim (2010), em boa parte da história humana a vida da pessoa estava atrelada as experiências familiares, e nela, os contos faziam parte do cotidiano e se destinavam a todos componentes do grupo, inclusive a criança - considerada um adulto em potencial ouvia as histórias juntamente com os mais velhos. Cultivadas e transmitidas principalmente dentro do seio familiar, balizavam os valores morais da sociedade.

O nascimento dos contos vem de tempos remotos, suas possíveis origens estariam em textos gregos, latinos e orientais, porém, é difícil dar uma cronologia precisa para eles. Segundo Von Franz (1990, p.11-12):

Pelos escritos de Platão, sabemos que as mulheres mais velhas contavam às suas crianças histórias simbólicas – mythoi. Desde então, os contos de fada estão vinculados à educação de criança. Mas temos uma informação ainda mais antiga, porque os contos de fada também foram encontrados nas colunas de papiros egípcios, sendo um dos mais famosos o dos dois irmãos, Anubis e Bata. Ele se desenvolve de modo paralelo a todos os outros contos sobre “dois irmãos” que se podem coletar nos países europeus. Nossa tradição escrita da aproximadamente de 2000 anos e o que é mais interessante, os temas básicos não mudaram muito. [...] Existem indícios de que alguns temas principais de contos se reportam a 2000 a.C., mantendo-se praticamente inalterados.

Compreende-se que esses contos eram importantes para todos e podiam ser contadas em qualquer lugar, seja nas varandas, nas casas, nos palácios, etc. Repassar essas histórias era quase como um legado nas sociedades, os mitos e as lendas associadas a elas ofereciam um material do qual o indivíduo formava seus conceitos de origem, de seu propósito no mundo, e dos ideais os quais lhes serviriam como modelo social, assim, esses contos respondiam às questões mais internas do indivíduo.

Contudo, os grandes nomes que trataram de colher e registrar essas contações e adaptá-las se manifestou inicialmente na França no século XVII, durante o reinado de Luís XIV, surge Charles Perrault (1628-1703) que reuniu oito histórias (*A Bela Adormecida no Bosque; Chapeuzinho Vermelho; O Barba Azul; O Gato de Botas; As Fadas; Cinderela ou A Gata Borralheira; Henrique do Topete e O pequeno Polegar*) advindas da memória do povo

e as lançou com o nome *Contos da Mãe Gansa* (1697). Com isso o autor ficou conhecido como o "Pai da Literatura Infantil". Segundo Coelho (2003), nessa mesma época aparece também Jean de La Fontaine (1621-1691), que resgata antigas histórias moralistas provenientes da memória popular.

Um século depois, surgem os irmãos Grimm, linguistas e folcloristas alemães, foram os responsáveis por constituir de fato os contos de fadas e expandi-los pela Europa e América. Em meio à quantidade de histórias que conseguiram compilar formaram uma coletânea a qual hoje se chama Literatura Clássica Infantil. No entanto, “*o acervo da Literatura Infantil Clássica seria completado décadas depois dos Grimm, no século XIX, início do Romantismo, com os Eventyr (168 contos publicados entre 1835-1877) do dinamarquês Hans Christian Andersen*”. COELHO (2003, p. 24).

Assim, é incontável a quantidade de autores que se debruçaram nesse universo: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1757 lança *A Bela e a Fera*; Carlo Collodi cria *As Aventuras de Pinóquio*, em 1883; Lewis Carrol em 1865 escreve *Alice no País das Maravilhas e Alice no País dos Espelhos* em 1871; L. Frank Baum em 1900, traz *O Mágico de Oz* e J. M. Barrie, em 1911, lança *Peter Pan*. Atualmente a produção feérica não tem se desacelerado, ao longo dos séculos e décadas os contos de fada continuam sendo criados, reinventados e adaptados tanto para a literatura quanto para os longas-metragens. Com o advento do cinema observa-se a utilização de outras relações com o simbólico. Um novo jogo dialético entre a imagem e o sujeito, na qual o cinema serve como um poderoso meio para interagir seus interesses com a demanda e os sonhos do seu público.

## **O cinema como um sistema sociocultural e imaginário**

Com o advento do filme e o surgimento do cinema os contos passaram outra vez por mudanças em sua forma de recepção, adquiriram cores e movimentos e suas narrações passaram por novas transformações. Em uma sociedade do imediatismo, caracterizada pela cultura de massa, o cinema surge com força e talvez seja hoje a forma mais comum a qual crianças, jovens e adultos dialogam com os mais variados tipos de narrativas feéricas. Por sua característica mágica o cinema lida com o estado subjetivo do ser humano, ocasionando, como nos contos de fada, uma relação entre projeção e identificação. Para Aumont (1993),

*“[...] toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha”.* (1993, p. 119-120).

Morin (1970) também explica a relação entre o cinema e espectador, para ele, o primeiro é imagem, assim como uma pintura ou um desenho. Essa imagem é comparável a uma foto acrescentada de uma sequência de fotos em movimento da qual se adquire uma imagem ‘viva’ e animada. A partir dessa ‘representação viva’ o cinema induz a reflexão desta nova realidade imaginária, na qual espectador e filme tornam-se uma relação repleta de simbolismos. O espectador passa então por uma experiência individual, psicológica, estética e subjetiva, na qual o cinema seria uma espécie de grande matriz arquetípica que contém as visões do mundo e que, por meio dos filmes, os sonhos de uma sociedade vão sendo revelados. Os filmes, segundo Morin, trazem consigo modelos importantes para psique humana, de tal forma que o mundo se reflete como um espelho no cinema porque *“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 encontra-las”* (1970, p.113).

À vista disso, a imagem não é considerada apenas a tela que separa o real do imaginário, ela é a constituição simultânea da realidade e do imaginário. Por imaginário se entende a capacidade dos homens de se apresentar e representarem simbolicamente os sentimentos, os ritos, os sonhos, os desejos, os mitos etc., quer dizer, é um produto cultural que nasce das imagens. Com isso, o filme seria o lugar onde o ser humano reencontraria:

a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, aumentada, aproximada, deformada, obsedante, do mundo secreto para onde nos retiramos, tanto na vigília, como no sono, dessa vida maior que a vida onde dormem os crimes e os heroísmos que jamais realizamos, onde se afogam nossas decepções e germinam nossos desejos mais loucos. (POISSON apud AUMONT, 2012, p. 237).

Sendo assim, Morin (1970) considera o cinema como uma articulação entre um sistema sociocultural e o imaginário. É neste sentido que se pode compreender a importância subjetiva que dá origem ao imaginário, uma dimensão que opera em dois níveis. Por um lado, a subjetividade se refere ao mundo vivido, fruto de um desenvolvimento mais ou menos pessoal resultante da imaginação do criador e que se torna visível na tela. Por outro lado, caracteriza a relação estabelecida pelo espectador com o filme, a sua compreensão da situação representada com base em seus conhecimentos, pressupostos e expectativas - daí a

importância da estrutura da imagem do filme e sua capacidade de provocar emoções pessoais serem tão usadas por Hollywood:

O filme é detentor de algo equivalente a um condensador ou a um agente de participação que lhe mime com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte do seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma máquina de projeção-identificação. E próprio de toda máquina é mastigar o trabalho do homem. (MORIN, 1970, P. 125)

Assim, o cinema torna-se uma espécie de simbiose que integra o espectador ao fluxo do filme e este, ao fluxo psíquico do espectador. Seria algo que envolve o indivíduo servindo como meio de organizar o seu universo pessoal no qual ele se torna coparticipante. Por um lado, seria fruto do meio cultural do qual está inserido, por outro, através de sua técnica reprodutiva, seria um tipo de experiência que se forma através de um processo subjetivo. Daí o interesse do conteúdo do filme como um reflexo do mundo vivido - através da representação de seus mitos, padrões e símbolos - e como um produto da imaginação. O cuidado a se tomar, porém, está relacionado às novas adaptações de histórias míticas e feéricas as quais a indústria cinematográfica tem trabalhado com empenho nas últimas décadas. Uma cautela para que o simbolismo e a essência dos contos não sejam grandemente alterados de forma a ter seus ideais modificados e, em troca, ser oferecido falsos ideais como verdadeiros.

## **Os Contos de Fadas no cinema: uma narrativa atemporal.**

Desde os mitos antigos, através das narrativas orais, das fábulas e dos contos de fadas, até mais recentemente, através do cinema, a humanidade vem contando e recontando sempre as mesmas histórias na busca de um comum acordo com a ordem social. A sua maneira, cada um revisita o mundo simbólico ao contar histórias, procura recuperar o espírito do mundo, do material sensível. Para Campbell (2008) isso ocorre porque as histórias estão ligadas por um fio condutor comum que alcança a psique do indivíduo, são os ritos de passagem, presentes na maioria dessas narrativas, são histórias de travessias de importantes fases da vida, por isso tornam-se eternas e sempre encontram uma maneira de reviver, especialmente em tempos de crise, quando o público precisa encontrar valores tranquilizadores e sonhos.

É de se notar que a afinidade do cinema com os contos de fada não é nova. Desde a origem filmica com Georges Méliès (1861-1938) e, ao longo das décadas, o cinema sempre lançou narrações que transportaram o espectador para esse mundo encantado. Através de sua dimensão onírica, de suas ramificações inconscientes, suas transfigurações formais, sua vocação popular, os contos de fada se atrelaram ao cinema procurando dialogar com o imaginário coletivo. Com isso, em pleno século XXI essas narrativas têm aparecido com força através de adaptações em desenhos e filmes produzidos, especificamente por Hollywood. Com esse ressurgimento tornaram-se incontáveis as adaptações criadas para os longas-metragens como *O Senhor dos anéis* (2001), *Harry Potter* (2002), *As Crônicas de Nárnia* (2005), *A Pequena Sereia* (2006), *Crepúsculo* (2008), *A garota da Capa Vermelha* (2011), *Cinderela* (2012), *A Bela e a Fera* (2017), e outros, além de animações e séries televisivas que transcenderam as telas.

Com o avanço da tecnologia digital foi possibilitado maior plasticidade às cenas, novas impressões à imagem, envolvendo o público e fazendo deste caminho algo bastante promissor. Entretanto, pode-se perguntar por que especialmente um conto de fadas transcrito em 1812, pelos irmãos Grimm tem sido repetidamente adaptado para o cinema realimentando a indústria cinematográfica. Desde *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) até *Moana* (2016), essas adaptações dos estúdios Disney mostraram bastante sucesso e encantaram. Na verdade Hollywood encontrou nessas narrativas a peça fundamental para se trabalhar – a linguagem dos símbolos e dos arquétipos:

Tanto na imaginação de Disney quanto na imaginação americana era possível afirmar a vontade individual sobre o mundo; era possível, usando o próprio poder, ou, mais exatamente, mediante o poder da bondade inata, alcançar o sucesso. Na verdade, em uma formulação tipicamente americana, nada mais importa, salvo a bondade e a vontade. Os melhores desenhos animados de Walt Disney – *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Pinóquio*, *Bambi* e *Dumbo* – são expressões arquetípicas dessa ideia. (GABLER, 2013, p.12)

Porém, por traz desse sonho americano, outro fato está em jogo: vive-se um momento em que a fé no progresso é questionada, a convicção política falha e os recursos do planeta se esgotam, sendo assim, um desejo da volta do sobrenatural, do reencantamento do mundo ser algo atrativo. Por consequência, o conto de fadas entrou num corpus literário o qual se manifesta a reconquista romântica no lugar dantes dominado pelo racionalismo. Assim, é de se notar um grande movimento direcionado a reinventar e adaptar contos populares e lendas. Muitas vezes esses contos vêm camuflados por um enredo contemporâneo, centrado no

cotidiano, no entanto, os elementos que os constituem os remetem as narrativas feéricas e maravilhosas, sem necessariamente a história estar destinada ao público infantil, como é o caso do filme *50 tons de cinza* (2015), é um filme destinado a adultos, mas, segundo Babo (2016) na realidade tem como fonte alguns contos de fadas, principalmente a história do *Barba Azul* (1697).

Segundo Bettelheim (2010), nos contos de fada existia uma ética maniqueísta que separava nitidamente o bem do mal, o certo do errado. Porém, essa característica vem perdendo espaço. Em seu lugar, nas adaptações atuais está presente uma ética relativista em que o mal aparente revela-se em bem ou resulta em algo certo. Uma boa ilustração disso seria a mudança na relação da representação bruxas e fadas. Estas, sempre representaram o arquétipo positivo da Grande Mãe, àquelas, representavam o seu lado negativo, sombrio. Porém, atualmente os seus papéis tem sido revertido. As bruxas hoje são chamadas ‘bruxinhas do bem’, e muitas agem com bondade, chegando a serem confundidas com as fadas. Dessa forma, as adaptações cinematográficas têm alterado muitas histórias como é o caso da adaptação *Malévola* (2014). O conto se passa sob a ótica da ‘bruxa’, a qual tem sua maldade justificada quando o público conhece o seu lado da história e compreende o porquê do lançamento da maldição sobre a Bela Adormecida. Sua redenção vem a partir de quando ela começa a amar a menina e procura livra-la do seu feitiço. O pai da jovem é apresentado como um homem mal e, no fim do conto, o amor da Bela Adormecida é destinada a Malévola e não ao pai.

Entende-se assim que a indústria cinematográfica apresenta essas Grandes Mães misturando os seus lados positivo e negativo em uma só personagem. Elas se apresentam atualmente com muita força a fim de que o público se identifique com seus motivos e escolhas, dessa forma, a figura do vilão tem sido suavizada ou relativizada. Estas transformações podem ser bem observadas diante da mudança no emprego de personagens que transfiguram a própria realidade humana, figuras que refletem a dualidade do ser como própria de sua personalidade. Contudo, para Campbell (2010, p.242), ao adaptar um conto sua essência deve ser preservada para que os símbolos originais não se percam:

As linhas gerais dos contos estão sujeitas a danos ou ao obscurecimento. As características arcaicas em geral são eliminadas ou reprimidas. Os elementos importantes são revisados para se adequarem à paisagem, aos costumes ou às crenças locais e, no processo, sempre saem prejudicados. Além disso, no sem número de recontagens de uma história tradicional, é inevitável a ocorrência de distorções acidentais ou intencionais. Para dar conta de elementos que se tornaram,

por esta ou aquela razão, sem sentido, são inventadas interpretações secundárias, muitas vezes com uma habilidade considerável.

Assim, ao olhar para a atualidade, há de se notar que algumas versões lançadas pela indústria cinematográfica, à sua maneira, correm o risco de alterar ou modificar os símbolos da história, fazendo com que suas funções sejam questionadas. No entanto, levando em consideração que a sociedade se transforma e os valores mudam, algumas alterações são quase que inevitáveis, porém há uma diferença entre adaptá-las e reinventá-las. Ao modificar essas narrativas precisa-se ter o cuidado para não tirar delas o seu sentido original com o cuidado de não transformá-las em mercadoria e o público, um mero consumidor.

Enfim, nota-se que os contos de fada nunca caíram de moda inovou-se apenas o suporte o qual eles são transmitidos, agora tomam forma através de uma ‘caixa de imagens’ - o cinema. Este, no entanto, assim como os contos, tem um potencial inimaginável para falar com o inconsciente humano e fabricar as mais diversas imagens simbólicas que dialogam com a psique. A indústria cinematográfica apropriando-se desse poder subjetivo do cinema tem adaptado cada vez mais contos, com isso essas narrativas têm sido eternizadas através de variadas versões que são produções que visam satisfazer o meio cultural o qual o cinema está inserido. Contudo, é imprescindível para a sociedade não se esquecer dos ensinamentos que os contos de fada são capazes de comunicar. São ricas histórias fantásticas que através de personagens como bruxas, fadas, animais falantes, feitiços, encantamentos, metamorfoses e histórias de príncipes e princesas em apuros falam da psique humana e encanta todo o público, seja infantil ou adulto, portanto, adaptá-las requer bastante responsabilidade. Dessa forma, Hollywood atingiu o que poderia ser a essência do entretenimento: adaptações de contos clássicos que prometem um mundo que se ajuste aos desejos do público.

## REFERÊNCIAS

JACQUES. Aumont. *A estética do Filme*. 9. ed. Campinas, SP: Papirus 2012.

\_\_\_\_\_. *A imagem*. Campinas: Papirus, SP: 1993.

BABO, Carolina C. Henrique. *Era uma vez... outra vez: a reinvenção dos contos de fada*. Curitiba: Appris, 2016.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Àgora, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

GABLER, Neal. *Walt Disney: o triunfo da imaginação americana*. Osasco, SP : Novo Século, 2013. Disponível em: < <http://docslide.com.br/download/link/walt-disney-o-triunfo-da-imaginacao-americana>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

JACOBI, Jolande. *Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C. G. Jung*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

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

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.

## **GT: Cinema e Religião**

### **Os dez mandamentos: uma análise sobre influência da indústria religiosa no cinema brasileiro.**

Aldo Santos Lima<sup>1</sup>

Christiane Senhorinha Soares Campos<sup>2</sup>

#### **RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo analisar a influência da indústria religiosa no cenário cinematográfico brasileiro a partir das considerações tecidas por Adorno e Horkheimer sobre as funções da indústria cultural, notadamente a econômica e a ideológica, visando evidenciar que estas funções estão presentes, também, na indústria religiosa. Essa indústria amplia seu faturamento à medida que conquista um maior número de fieis/consumidores do discurso religioso, inclusive, em grande medida veiculado pelos instrumentos da indústria cultural. Para tal análise será utilizada a produção cinematográfica intitulada “Os Dez Mandamentos”, produzida pela rede televisiva Record, emissora do grupo de comunicação comandado pelo Bispo e fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, Edir Macedo.

**Palavras-chave:** indústria religiosa, cinema, economia

---

<sup>1</sup> Bacharel em Economia – UFS - Bolsista DTI da Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica de Sergipe – FAPITEC/SE, Aldo.leah@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora adjunta do Departamento de Economia da UFS. chris\_senhorinha@hotmail.com.

## **Introdução**

Este artigo tem como objetivo analisar a influência da indústria religiosa no cenário cinematográfico brasileiro, partindo da análise dos rendimentos dos templos religiosos no Brasil. A base para análise desses rendimentos foi obtida através da arrecadação destas instituições declaradas à Receita Federal do país. O recorte temporal é a partir do ano de 2006, quando tornou-se obrigatória essa declaração, até o ano de 2013, que foi o último disponibilizado pela Receita na época da realização do levantamento de dados.

No âmbito geográfico, realizou-se a análise dos dados para o conjunto do país, por região e por Estado. Os dados evidenciam que houve uma grande elevação da arrecadação destes templos no período analisado. E um dos fatores que explica o êxito deste negócio religioso são as isenções tributárias que existem no Brasil para estas instituições. Esse êxito também refletirá em diversas áreas, a exemplo do cinema, mais precisamente da produção cinematográfica intitulada “Os Dez Mandamentos”, produzida pela rede televisiva Record, emissora do grupo de comunicação comandado pelo Bispo e fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, Edir Macedo

Este estudo é parte da monografia intitulada “Ajoelhou tem pagar – uma análise da indústria religiosa e da relação entre religiosidade e desenvolvimento econômico nas regiões brasileiras”, defendida em meados de 2016, como trabalho de conclusão da graduação em Ciências Econômicas na Universidade Federal de Sergipe.

No que tange a metodologia, utilizou-se como procedimentos metodológicos a pesquisa bibliográfica para subsidiar análise histórica e conceitual, e o levantamento dos dados da arrecadação dos templos, que permitiram fazer uma análise dos ganhos desse negócio religioso. Contrapondo esses dados com o sucesso de bilheteria do filme “Os Dez Mandamentos”.

O artigo está dividido em dois itens, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro item, apresenta a caracterização do que denominamos indústria religiosa, que em linhas gerais implica na transformação da religião em um negócio, que se beneficia de muitas isenções tributárias. Tem-se no segundo item, a análise dos ganhos dos templos religiosos no país e a bilheteria do filme “Os Dez Mandamentos”.

## **A indústria religiosa e as isenções tributárias no Brasil**

Segundo Viana (2015), a religião não consegue ficar imune ao sistema capitalista nem a qualquer outro sistema, já que a religião é constituída socialmente e sofre com as determinações de cada época. Na sociedade moderna, a religião é incorporada pelo modo de produção capitalista e por sua cultura, assim, traz vestígios desse modo de produção. Destarte, o capitalismo possui uma essência que perdura, mas dispõe, também, de mudanças e um desenvolvimento, que pelo seu lado afetam a religião. Desse modo, mudanças no capitalismo também afetam tanto a relação “capitalismo-religião”, como a própria religião.

Uma das características do capitalismo é a crescente mercantilização de todas as atividades sociais, incluindo os aspectos culturais, os valores, as ideias e as crenças. Nesse sentido, nos inspiramos na definição de indústria cultural de Adorno e Horkheimer para embasar as discussões sobre a indústria religiosa. Assim, Adorno e Horkheimer (2002) apontam a existência de duas funções da indústria cultural, sendo a primeira a função econômica, dar lucro, e a segunda, a função ideológica, intensificar a dominação e alienação. Consideramos que a religião, à medida que também vem cumprindo essas funções, se constitui em uma indústria religiosa, que amplia seu faturamento à medida que conquista um maior número de fiéis - consumidores do discurso religioso, inclusive em grande medida veiculado pelos instrumentos da indústria cultural. E do ponto de vista ideológico, assim como a indústria cultural, a indústria religiosa também cumpre funções similares.

Sendo assim, a religião não escapa do processo de mercantilização. Desta forma, surge espaço para possíveis discussões sobre o comportamento de uma indústria religiosa, a qual irá se beneficiar de único produto e, a partir dele surgirão seus derivados, cuja denominação é a fé de seus fiéis/doadores/consumidores. Um dos fatores que contribui para sucesso da indústria religiosa é a imunidade tributária brasileira aplicada aos templos de qualquer culto que compõe essa indústria.

A priori, cumpre destacar, *lato sensu*, o conceito do instituto da imunidade tributária, que, em linhas gerais, quer significar uma delimitação negativa de competência, afastando, conseqüentemente, a possibilidade de os entes federativos instituírem e/ou exigirem tributos em relação a determinadas pessoas ou situações. Nesse sentido, a imunidade é o obstáculo colocado pelo constituinte, de modo a excluir o poder tributário das pessoas políticas, impedindo a incidência da norma impositiva dos impostos em situações específicas (ROSIN, 1995 *apud* CARVALHO, 2013).

A imunidade tributária dos templos de qualquer culto, elencada nos termos do art. 150, VI, “b”, da Constituição Federal vigente, estreitamente ligada à liberdade religiosa, garantida no art. 5º, VI, do citado diploma legal, compondo o rol de direitos e garantias fundamentais.

Nesse sentido, aufere-se que o escopo da referida imunidade é o de impulsionar a liberdade religiosa, vez que tal benefício não se restringe às principais entidades religiosas, mas sim a todas as religiões. Dessa forma, a não incidência de impostos, proporcionaria a reversão das quantias que seriam devidas ao Estado para todas as atividades religiosas, fortalecendo e permitindo a expansão das instituições de caráter religioso (CARRAZZA, 2000).

Carrazza (2000) destaca, ainda, que a referida imunidade alcança não só a igreja, mas os bens imóveis que tenha relação com o fim institucional das religiões, bem como os chamados “anexos”, locais que viabilizam o culto, sem finalidade econômica. Com efeito, posicionou-se o Supremo Tribunal Federal no sentido de que a imunidade conferida aos templos se estende aos imóveis que guardem relação com seu funcionamento e finalidade, a exemplo dos cemitérios, que são considerados extensões da atividade religiosa, deixando de incidir sobre eles o Imposto Predial e Territorial Urbano – IPTU.

Definidos o conceito e alcance da imunidade tributária em comento, faz-se necessário balizar o termo “templo”, constante no bojo do artigo 150, VI, “b”, da Carta Magna. Observa-se que o templo não deve ser apenas o espaço físico da igreja, mas também sua dependência contínua, inclusive, a casa ou residência especial, do pároco ou pastor, pertence à comunidade religiosa, sob condição de não serem empregados em fins econômicos (BALEEIRO, 1999 *apud* ALMEIDA, 2008).

Não obstante, a imunidade tributária citada incide sobre a propriedade, renda e serviço do templo, desde que vinculados aos seus fins essenciais, conforme prevê o § 4º do artigo 150 da Constituição Federal, nada impede, por exemplo, que a entidade religiosa passe a vender mercadorias e aplicar a renda obtida em prol das suas atividades essenciais, ficando, conseqüentemente, isenta do pagamento do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS. Nesse sentido, cumpre mencionar o posicionamento de Leandro Paulsen, a saber:

[...] O § 4º do art. 150 impõe vinculação à finalidade essencial que, no caso, é a manifestação da religiosidade. O STF entende que os imóveis utilizados

como residência ou escritório de padres e pastores estão abrangidos pela imunidade. Também os cemitérios pertencentes às entidades religiosas estão abrangidos pela imunidade. As quermesses e almoços realizados nas igrejas, bem como a comercialização de produtos religiosos também não desbordam das finalidades essenciais, estando abrangidas pela imunidade (PAULSEN, 2012, p.70).

No que concerne ao dízimo, tido como espécie de doação às entidades religiosas, embora constitua fato gerador do Imposto sobre Transmissão Causa Mortis e Doação de Quaisquer Bens ou Direitos – ITCD se for destinado a atender as finalidades essenciais da entidade, não pode sofrer tributação.

Preocupação há, no entanto, de que as ditas “finalidades essenciais” das entidades passem a ser desviadas. Nesse contexto, encontra-se em tramitação na Comissão de Finanças e Tributação da Câmara dos Deputados, um projeto de Lei Complementar de nº 239/13, que objetiva suspender a imunidade conferida aos templos de qualquer culto e outras entidades sem fins lucrativos, que não cumpram os requisitos legais estabelecidos, qual sejam: não distribuírem qualquer parcela de seu patrimônio ou de suas rendas, a qualquer título; aplicarem integralmente, no país, os seus recursos na manutenção dos seus objetivos institucionais; manterem escrituração de suas receitas e despesas em livros revestidos de formalidades capazes de assegurar sua exatidão.

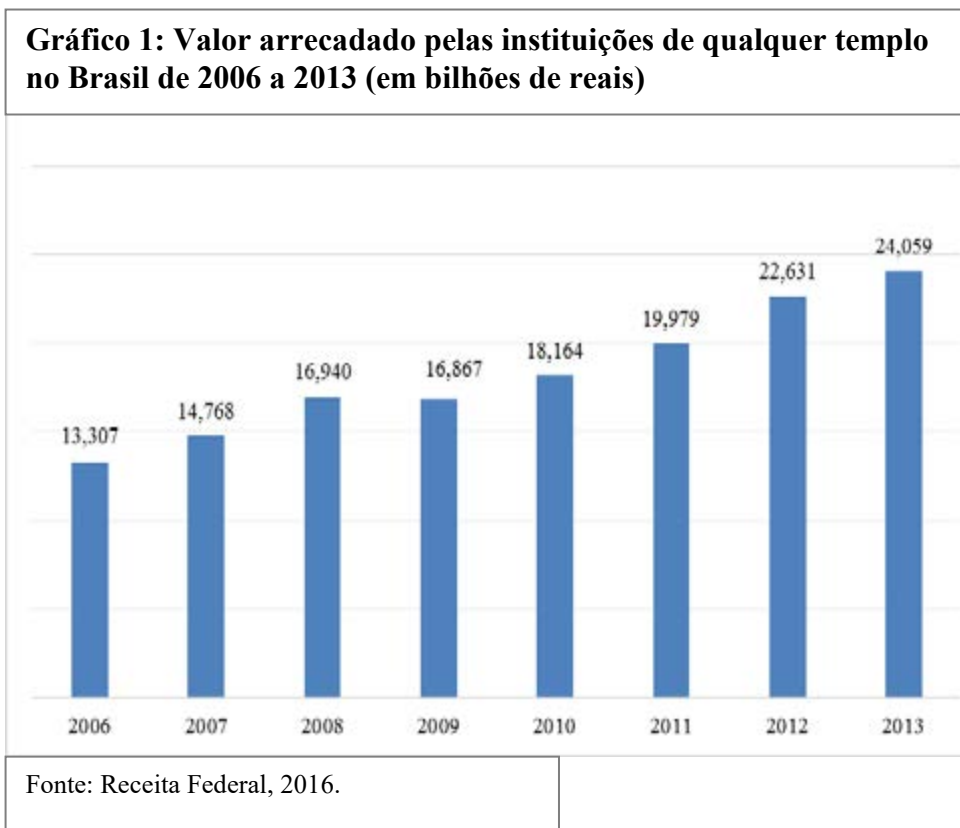
Destarte, se porventura os templos passarem a desenvolver atividades de natureza predominantemente econômica, deverão estar sujeitos à tributação, já que a igualdade de tratamento tributário entre os agentes econômicos constitui imperativo da livre concorrência, previsto no artigo 170 da Constituição (PAUSEN, 2012).

Visto como os templos de qualquer culto estão imunes tributariamente, encontram, desta forma, um terreno fértil para o desenvolvimento de uma indústria religiosa, que tem na própria constituição um aparato legal.

## **A arrecadação dos templos religiosos e a bilheteria do filme “Os Dez Mandamentos”.**

Para analisar os ganhos decorrentes das crenças religiosas este trabalho vai utilizar dos dados da Receita Federal sobre arrecadação dos Templos-Empresas<sup>3</sup> entre os anos de 2006 a 2013. Importa mencionar, ainda, que os templos são isentos do Imposto de renda, mas a entrega da Declaração do Imposto de Renda de Pessoa Jurídica (DIPJ) é obrigatória. Nessa declaração contém informações sobre todos os ativos e passivos, além das receitas e despesas. O inédito é que a partir de janeiro de 2014, as instituições sem fins lucrativos são obrigadas a adotar a Escrituração Contábil Digital (ECD), sendo assim, os templos são obrigados a manter a contabilidade em dia, fato que, devido à falta de fiscalização, não ocorria, já que somente era entregue a DIPJ. Tal a análise, todavia, não poderá ser feita por religião, já que a Receita Federal não diferencia qual a origem da entidade religiosa (católica, evangélica, espírita, etc.) que está declarando os seus rendimentos.

No gráfico 1 é apresentado o valor arrecadado pelas instituições de qualquer culto, em que no período que corresponde aos anos de 2006 a 2013.

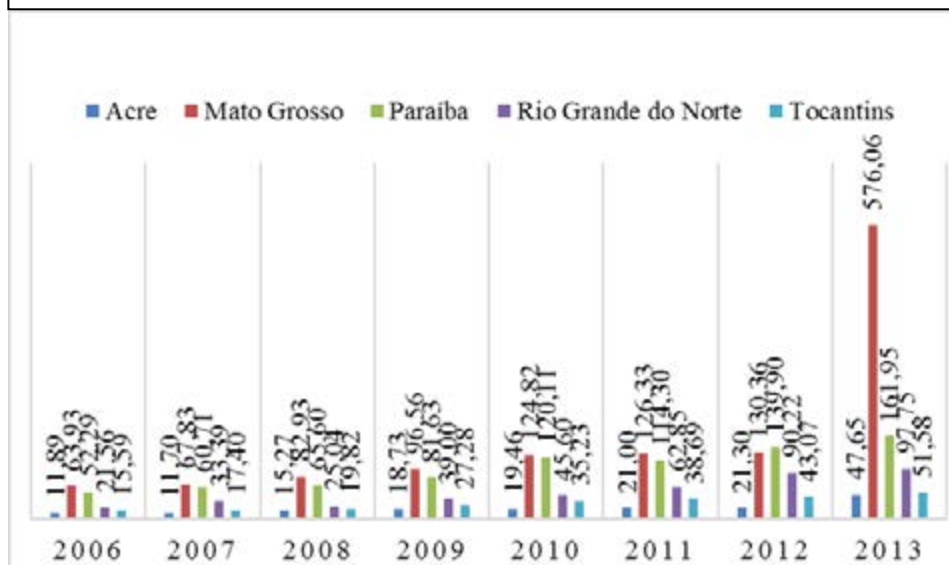


<sup>3</sup>A utilização do termo Templo-empresa por este trabalho é justificada porque no ato de recolhimento dos dados junto à Receita Federal Receita, a instituição notificou que não poderia fazer a diferenciação dos valores arrecadados por entidades religiosas. Sendo assim, o termo Igreja-empresa não seria capaz de abranger todas as religiões, tornando-se mais adequado o uso do termo templo-empresa.

A arrecadação bilionária dos templos cresceu em torno de 80%, com exceção ao ano de 2009, em que a arrecadação quase não se alterou, sugerindo que tal indústria também está suscetível a efeitos das crises, a exemplo do mencionado ano, em que a economia do país sentiu os efeitos da crise mundial de 2008. Boa parte dessa receita dos templos religiosos, de acordo com a Receita Federal, vem de doações, dízimos e subvenções, como também da venda de bens e prestação de serviços e aplicação no mercado de renda variável e fixa.

Quando se leva em consideração as taxas de crescimento anual da arrecadação por Estados, no Gráfico 2, tem-se o Estado do Mato Grosso com a maior taxa de crescimento anual, seguido dos estados do Acre, Paraíba, Rio Grande do Norte e Tocantins. Da passagem do ano 2012 para 2013, a arrecadação do Estado do Mato Grosso quase quintuplicou, tendo o a maior taxa de crescimento do país.

**Gráfico 2: Estados que apresentaram maiores taxas de crescimento da arrecadação de 2006 a 2013 (em milhões de reais)**

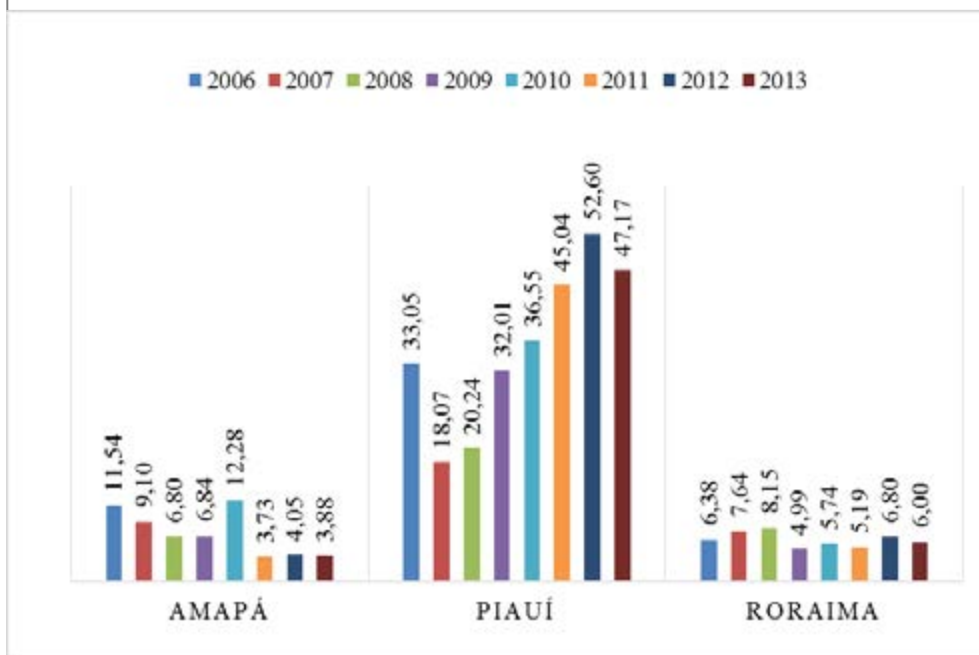


Fonte: Receita Federal, 2016.

Nota-se que dentre tais estados, os que possuem maior arrecadação, apresentam, consequentemente, maior participação evangélica. Todavia, não há como identificar se a origem da arrecadação tem influência evangélica, somente pode-se constatar que nos Estados que tiveram as maiores taxas são os mesmos em que o movimento evangélico tem crescido consideravelmente.

Os estados apresentados no gráfico 3 foram os que obtiveram as menores taxas de crescimento da arrecadação, chegando em alguns casos a ter taxas decrescentes.

**Gráfico 3: Estados que apresentaram menores taxas de crescimento da arrecadação de 2006 a 2013 (em milhões de reais)**



Fonte: Receita Federal, 2016.

O que se pode notar no gráfico 3 é que, com exceção do Amapá, os demais estados apresentam algumas características que podem justificar o motivo da menor taxa de arrecadação, a exemplo de Roraima, em que a população que se declara sem religião ultrapassa os 12 %, de acordo com o Censo do IBGE.

O que se pode constatar é que os dados sobre os templos evidenciam a existência de uma indústria religiosa bilionária, que como qualquer outra indústria, tem como resultado o lucro de suas mercadorias (produtos e serviços). Seguidamente, devem-se levar em conta outros dois fatores: a concorrência e os mecanismos de persuasão para alcançar mais fiéis/consumidores. Agora, mais do que nunca, as religiões têm investido em *marketing* para capturar mais fiéis/consumidores.

O que não falta são exemplos desse “*marketing* religioso”, como a Jornada Mundial da Juventude que aconteceu no Rio de Janeiro no ano de 2013, Estado que apresenta a menor população católica do Brasil. Um dos motivos aparentes para que esse evento acontecesse no citado Estado, foi a redução significativa de católicos dentro do seu território. Tal evento

contou com a participação de milhões de pessoas, em sua totalidade de jovens, o que pode confirmar o poder de persuasão das instituições que, de forma estratégica, buscou atrair os jovens para aumentar o contingente de fieis/consumidores.

Outro exemplo desse “marketing religioso” foi a produção cinematográfica intitulada “Os Dez Mandamentos”, produzido pela rede televisiva Record, emissora do grupo de comunicação comandado pelo Bispo e fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, Edir Macedo. Devido ao grande sucesso da novela, a mencionada produção cinematográfica levou milhares de brasileiros ao cinema, chegando a bater recordes nacionais de público, atingindo a incrível marca de 11 milhões de espectadores (*vide* quadro 1). O curioso é que tal número foi expressivo somente na venda de ingressos, porque, segundo o Jornal Folha de São Paulo (2016), as salas dos cinemas, em sua grande maioria, estavam vazias. Este fato se deve a corrente de união, ou a uma espécie de “irmandade” dos seus fieis, que são incentivos, pelos seus pastores, com as célebres frases: “irmão ajuda irmão”, “irmão vota em irmão”, “irmão emprega irmão” e “irmão assiste, ou pelo menos compra ingresso, de irmão que produz filmes”. Boa parte do dinheiro arrecadado pelas vendas dos ingressos do filme, segundo o Jornal Folha, voltou para Rede Record, ou seja, para o Fundador da Igreja Universal, Edir Macedo.

| <b>Quadro 1: Bilheteria de filmes brasileiros</b> |                                      |                    |                                    |      |            |
|---------------------------------------------------|--------------------------------------|--------------------|------------------------------------|------|------------|
| Posição                                           | Título                               | Direção            | Produção                           | Ano  | Público    |
| 1                                                 | Os Dez Mandamentos - O Filme         | Alexandre Avancini | Record Filmes                      | 2016 | 11 259 128 |
| 2                                                 | Tropa de Elite 2                     | José Padilha       | Zazen Produções                    | 2010 | 11 146 723 |
| 3                                                 | Dona Flor e Seus Dois Maridos        | Bruno Barreto      | Luiz Carlos Barreto                | 1976 | 10 735 524 |
| 4                                                 | Minha Mãe É Uma Peça 2               | César Rodrigues    | Migdal Filmes                      | 2016 | 10 352 188 |
| 5                                                 | A Dama do Lotação                    | Neville de Almeida | Regina Filmes                      | 1978 | 6 509 134  |
| 6                                                 | Se Eu Fosse Você 2                   | Daniel Filho       | Total Entertainment                | 2009 | 6 112 851  |
| 7                                                 | O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão | J.B. Tanko         | J.B.Tanko Filmes                   | 1977 | 5 786 226  |
| 8                                                 | Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia | Hector Babenco     | HB Filmes                          | 1976 | 5 401 325  |
| 9                                                 | 2 filhos de Francisco                | Breno Silveira     | Conspiração filmes                 | 2005 | 5 319 677  |
| 10                                                | Os Saltimbancos Trapalhães           | J. B. Tanko        | J.B.Tanko Filmes                   | 1981 | 5 218 574  |
| 11                                                | Os Trapalhães na Guerra dos Planetas | Adriano Stuart     | Renato Aragão Produções Artísticas | 1981 | 5 089 970  |
| 12                                                | Os Trapalhães na Serra Pelada        | J. B. Tanko        | J.B.Tanko Filmes                   | 1982 | 5 043 350  |
| 13                                                | O Cinderelo Trapalhão                | Adriano Stuart     | Renato Aragão Produções Artísticas | 1979 | 5 028 893  |
| Fonte: Ancine, 2017                               |                                      |                    |                                    |      |            |

O que podemos notar com essa bilheteria é que a indústria religiosa dispõe de vantagens que nenhuma outra instituição de cunho secular possui, tais vantagens materializam-se nas isenções tributárias. O sucesso do filme “Os Dez Mandamentos”, em termos de bilheteria, aponta para um dado importante, a derivação de produtos e serviços da indústria religiosa, a exemplo de produções cinematográficas, com grandes expectativas para que mais filmes com essa temática sejam produzidos.

Outro elemento que se vincula com a força econômica das religiões, sobretudo evangélicas, é o fortalecimento da representação política desse segmento no Congresso brasileiro. A cada eleição cresce a presença de religiosos, sobretudo evangélicos, disputando cargos, e no parlamento nacional já constituem a terceira maior bancada.

Em entrevista a Rede Brasil Atual (2015), a pesquisadora Magali Cunha, da Universidade Metodista de São Paulo, afirmou que preocupação das igrejas em eleger representantes políticos se iniciou com a redemocratização do país, mas somente em 2003 é criada a Frente Parlamentar Evangélica que atualmente conta com 75 parlamentares na Câmara Federal, metade destes vinculados a duas igrejas: Assembleia de Deus e Universal do Reino de Deus. Ela destacou que até 2010 apesar de vinculada a partidos conservadores, essa bancada tinha pouca influência sociopolítica. Entretanto, a partir desse período sua atuação seria marcada por um "forte tradicionalismo moral" que elegeu como prioridade a "defesa da família e da moral cristã contra a plataforma dos movimentos feministas e de homossexuais e dos grupos de direitos humanos, valendo-se de alianças até mesmo com parlamentares católicos, diálogo historicamente impensável no campo eclesiástico".

Desse modo, essa bancada tem se constituído numa força política importante para impedir o atendimento de reivindicações de mudanças na legislação, como a alteração do conceito de família estabelecido na Constituição de 1988 que só reconhece a família formada pelo casamento do homem-mulher e os filhos, não reconhecendo as famílias estabelecidas a partir de relações homoafetiva. A bancada também tem trabalhado para retirar direitos como a garantia de aborto em caso de estupro, impondo uma derrota histórica ao movimento feminista que demandava a legalização do aborto.

A pesquisadora destaca que se percebe na atual legislatura da Câmara Federal que a bancada evangélica se vê cada vez mais como uma força política capaz de pautar temas "para além da moralidade sexual" e, por outro lado, também se percebe que "políticos não-

religiosos identificados com o conservadorismo veem neste grupo um aliado". De modo que a tendência é recrudescimento do conservadorismo.

Em termos de concorrência, as religiões de cunho evangélicas saem na frente, já que, segundo Viana (2015), dispõem e utilizam efetivamente da chamada "teologia da prosperidade, que é a vertente mais mercantil e axiológica das produções religiosas recentes, na qual a religião é totalmente subordinada ao mercado, sendo mais um pretexto para transferência de renda dos fiéis para os proprietários das igrejas" (VIANA, 2015, p.25). Na teologia da prosperidade o discurso de sucesso e riquezas são dominantes. De acordo com Vianna (2015), esses são valores dominantes, que possibilitam a criação de uma axiologia fundamentada nos anseios da população sob a predominância burguesa. A teologia da prosperidade oferece tudo que a mentalidade burguesa faz os indivíduos almejarem. Entretanto, a mercantilização, em diversos graus, acaba atingindo não tão somente a religiões de cunho evangélico, mas a todos os templos de qualquer culto.

Desta forma, conclui-se que os templos de qualquer culto têm se desviado das suas finalidades essenciais, caracterizando em uma importante indústria no cenário nacional, visto que de acordo com o que foi apresentado neste tópico, observa-se uma indústria bilionária usufruindo de benefício garantido pela Constituição para instituições sem fins lucrativos. De modo que parece pertinente uma maior regulamentação dessa indústria e de seus fins altamente lucrativos.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Luiz Roberto Lins. **Especialização Telepresencial e Virtual em Direito Tributário**. 2008. 37 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização Telepresencial e Virtual em Direito Tributário, Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul, Campo Grande/MS, 2008.

AZEVEDO, Dermi. A Igreja Católica e seu papel político no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, p.109-120, set. 2004.

AZZI, Riolando. A formação do catolicismo popular no Brasil. In: SANTOS, B. Beni dos; ROXO, Roberto M. **A religião do povo**. São Paulo: Paulinas, 1978.

BRASIL. ANCINE. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

BRASIL. Ministério da Fazenda. Receita Federal. **Arrecadação dos templos de qualquer culto**. 2016.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.292 p.

CAMPOS, C.S.S et al. Estado Mínimo Para Quê e Para Quem. In: CONCEIÇÃO, A.L. e SANTOS, F.O. **A Natureza Imperialista do Capital e a Falência do Fim da Crise**. Editora UFS: São Cristóvão/ SE.2015. p.113-150.

CARRAZZA, Roque Antonio. **Curso de Direito Constitucional Tributário**. 15ª ed. São Paulo: Malheiros, 2000.

CARVALHO, Paulo de Barros. **Curso de Direito Tributário**. 7ª ed. São Paulo: Saraiva. 2013

DENCK, Diego. **Se o Brasil é laico, por que temos ‘Deus seja louvado’ em nossas cédulas?** 2015. Mega Curioso. Disponível em: <<http://www.megacurioso.com.br/polemica/75699-se-o-brasil-e-laico-por-que-temos-deus-seja-louvado-em-nossas-cedulas.htm>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

FURTADO, Celso. **Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico**. São Paulo. Companhia Editorial Nacional. 1967.

GUISOLPHI, A. J. **As Marchas da Família com Deus pela Liberdade: ideologias e práticas católicas no golpe militar de 1964.** Cadernos do CEOM (UNOESC), v. 31, p. 453-458, 2010.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro/rj: Objetiva, 2009. 1986 p.

JULIÃO, Paulo. A Igreja Católica e as relações políticas com o Estado na Era Vargas. In: SIMPOSIO NACIONAL DA ABHR, 13., 2012, São Luiz/ma. **Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil.** São Luiz/MA: UFMA 2012.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política** – 2ª ed. Campinas: Papirus, 1986. 218 p.

LENZA, Pedro. **Direito Constitucional Esquematizado.** São Paulo/SP: Saraiva, 2009. 812 p.

LIMA, Aldo Santos. **“Ajoelhou Tem Que Pagar” - Uma Análise Da Indústria Religiosa E Da Relação Entre Religiosidade E Desenvolvimento Econômico Nas Regiões Brasileiras.** 2016. 80 f. Monografia (Graduação) - Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

LIMA, Helder. **Fortalecida, bancada evangélica já influencia até deputados católicos.** 2015. Rede Brasil Atual. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2015/04/bancada-evangelica-influencia-ate-deputados-catolicos-1215.html>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

MAINWARING, Scott; PRIETO, Heloisa Braz de Oliveira (Trad.). **A Igreja Católica e a política no Brasil (1916-1985).** São Paulo, SP: Brasiliense, 2004. 300 p

PAULSEN, Leandro A. **Curso de Direito Constitucional Tributário.** 4ª ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2012. 332 p.

PESSOA, Gabriela Sá. **'Os Dez Mandamentos' bate recorde de bilheteria 'esgotando' salas vazias.** 2016. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Secularização em Max Weber: Da contemporânea serventia de voltarmos a acessar aquele velho sentido. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, [s.l.], v. 13, n. 37, p.43-73, jun. 1998. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69091998000200003>.

VIANA, Nildo. Religião, Mercantilização, Fetichismo e Capital Comunicacional. In: VIANA, Nildo (org.). **Religião e Capital comunicacional**. Rio de Janeiro/RJ: Arediora, 2015. p. 13-34.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2013. 300 p.

## **O enxergar além do que os olhos podem ver: a experiência da homossexualidade de um adolescente deficiente visual**

Andressa Araújo de Araújo<sup>1</sup>

Emília Silva Poderoso<sup>2</sup>

### **RESUMO**

O estudo tem como objetivo a análise do filme Hoje eu quero voltar sozinho, sob a perspectiva do gênero, sobretudo da homossexualidade. O filme relata a história de um adolescente deficiente visual na busca da sua identidade, que vive situações de bullying e preconceito e em meio à descoberta da sexualidade, se apaixona por seu amigo. Pode-se considerar que o universo homoafetivo no cinema foi marcado por uma história de estereótipos e limitações da abordagem, cenário que vem se modificando na década de 80, através da mudança na forma de representação dos filmes. É necessário pensar e desenvolver novas produções, posto que ainda existem tabus a serem rompidos e o cinema pode contribuir na representação destas mudanças.

**Palavras – Chave:** Cinema brasileiro; Deficiência visual; Gênero; Homossexualidade.

### **ABSTRACT**

The study aims to analyze the film The way he looks, from a gender perspective, especially homosexuality. The film tells the story of a visually impaired teenager in search of his identity, who experiences situations of bullying and prejudice and in the midst of discovering sexuality, falls in love with his friend. It can be considered that the homoaffective universe in the cinema was marked by a history of stereotypes and limitations of the approach, scenario that has been changing in the decade of 80, through the change in the form of representation of the films. It is necessary to think and to develop new productions, since there are still taboos to be broken and the cinema can contribute in the representation of these changes.

**Keywords:** Brazilian cinema; Visual impairment; Genre; Homosexuality.

<sup>1</sup> Psicóloga, especialista em Gestão Estratégica de Pessoas e mestranda em Psicologia Social pela UFS;

<sup>2</sup> Psicóloga, especialista em Gestão de Saúde Coletiva e da Família e mestranda em Psicologia Social pela UFS.

## INTRODUÇÃO

Este estudo objetiva analisar o filme brasileiro “Hoje eu quero voltar sozinho”, sob a perspectiva principalmente do gênero, sobretudo da homossexualidade, trazendo também temas como adolescência e deficiência. A adolescência é o período de transição da infância para a idade adulta, que corresponde à faixa etária de 10 a 19 anos. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), este período constitui um processo biológico, responsável pela aceleração do desenvolvimento cognitivo e a estruturação da personalidade. Essa fase de transição é geralmente onde ocorre a descoberta da sexualidade. No filme, o enredo é composto por um adolescente deficiente visual, homossexual.

Segundo Benjamin (1994), o cinema é a forma de arte, motivada pelo ritmo da modernidade e pelos avanços tecnológicos e científicos, capaz de integrar as outras artes a sua imagem. O mesmo afirma: “A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte” (BENJAMIN, 1994, p.190). O cinema coloca-se como ferramenta para o homem reaprender a se relacionar criativamente com a técnica e a experimentar outras possibilidades de ampliação nos campos visual e sensorial, novas maneiras de ver e sentir a arte, provocando a ruptura de formas tradicionais de representação e percepção da obra.

Yoel (2015) afirma que o cinema é a arte das massas: é visto por milhões de pessoas no mesmo momento de sua criação, diferente das “outras” artes, que guardam o efeito de passado. O cinema tem o efeito de reproduzir paralelos à vida real e diferente de qualquer outra arte: ela está no limiar, é, portanto, uma arte das massas em potencial. Tem, por isso, vocação universalista. Nesse quesito, tem-se o papel do espectador como um democrata em ascensão, sendo esta também uma relação paradoxal. É esta a força política do cinema, onde as opiniões do senso comum se cruzam com as reflexões filosóficas, o que não se vê em outras artes. Assim, as questões ventiladas no cinema, complexas ou não, terminam por fazer o espectador refletir sobre sua realidade (YOEL, 2015).

O cinema possibilita reflexões e discussões sobre a realidade e propicia a ressignificação dos olhares. Na visão crítica de Hobsbawm (1995), possibilita uma transformação profunda na maneira humana de perceber a realidade, criando meios de visualizar ou estabelecer relações entre impressões de sentidos e ideias. O filme serve para aguçar as percepções e reações dos homens, cujo papel é cada vez mais significativo em sua

vida cotidiana. Desta forma, é preciso pensar o cinema dentro de um processo dinâmico e representativo.

O primeiro filme internacional que abordou a homossexualidade, de forma aprofundada, foi *Anders als die Anderen* (“Diferente dos outros”). O filme alemão que, no ano de 1919, conta a história de um violinista que se apaixona por seu aluno, cometendo suicídio, considerado um “crime” na época. Vale-se destacar que, em Hollywood, a primeira produção foi “*Lot in Sodom*”, em 1933. Antes disso, porém, algumas insinuações davam a entender a homossexualidade, contudo não eram abordados de forma direta. A partir dos anos 30 e até os anos 50, passou a vigorar, nos Estados Unidos, o Código Hayes, de base religiosa, que impunha sanções e censuras temáticas: beijos de língua, cenas de sexo, sedução, etc. Mesmo depois de extinta esta ordem, o tema ainda se configurava como tabu e percebia-se que muitos personagens se matavam, ou eram mortos, ou até castrados. Esta realidade passou a modificar-se a partir dos anos de 90 (VIRGENS, 2013).

No Brasil, o primeiro filme tratando da homossexualidade foi “Aníbal quer casar”, em 1923. Nele, o personagem principal, Augusto Aníbal, procura, de forma obcecada, por uma noiva. Estas se unem e armam uma armadilha: Aníbal acaba se casando com um travesti e só percebe isso na lua de mel. Esta era a primeira fase da construção das representações, onde segundo Antônio Moreno quase não existia produção. A segunda fase acontece nos anos 60, que foi marcado por um aumento das produções, mas ainda não abordavam o assunto de forma central; e a terceira, a partir dos anos 70, quando realmente cresceram os números de produção (VIRGENS, 2013). A homossexualidade era vista nos filmes praticamente da mesma forma, estereotipada, no jeito de pensar, de agir, de falar. Entre 70 e 80, as produções atingiram seu auge. Isso pode ser explicado pelo período histórico social que o Brasil enfrentava: a luta pelos direitos civis, sobretudo de movimentos gays ganha força e aumenta a luta. Vale-se lembrar de que ainda assim os personagens eram apresentados através de uma visão estereotipada. O final do ano 80 e o início dos anos 90 foram denominados “Cinema da Retomada”, quando se produziu muitos filmes, abordando como temática principal o homossexualidade.

Pode-se afirmar que a homossexualidade, apesar de ainda ser um tabu na sociedade, vem conquistando cada vez mais espaço, através de discussões e movimentos organizados. O universo homoafetivo dentro do cinema foi marcado por uma história de estereótipos e limitações da abordagem, cenário que se vem modificando na década de 80. Percebe-se que começou a ter uma mudança na forma de representação dos filmes com homossexuais: se antes eram comuns os homossexuais serem os vilões e terem finais trágicos, baseados em

estereótipos e preconceitos, no filme que cerca este estudo, “Hoje eu não quero voltar sozinho”, acontece uma mudança desta visão, reflexo da própria história que se vivencia em pleno século XXI.

Diante da complexidade e da possibilidade que o cinema proporciona, a realização de uma análise do filme é fundamental para os discursos sobre o cinema. Desta forma, utiliza-se neste artigo, o método de análise fílmica, na perspectiva da análise de conteúdo, onde se tem a intenção de destrinchar os seus conteúdos significativos presentes e analisá-los, decompondo-os e propondo uma possível interpretação destes significados. Penafria (2009, p. 1) destaca que a “Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa e que desune elementos”.

## **PERSPECTIVA DE ANÁLISE DO FILME**

O filme é derivado de um curta do Diretor Ribeiro, lançado em 2010 e intitulado, inicialmente, “Eu Não Quero Voltar Sozinho”, dando origem ao filme cujo título é modificado para “Hoje eu quero voltar sozinho”, lançado em 2014 pela Vitrine Filmes. A principal diferença entre o filme e o curta-metragem é a perspectiva de que o filme pode explorar mais detalhadamente as principais questões que envolvem o protagonista, vistas além da perspectiva da descoberta do amor na adolescência, abordando mais suas particularidades e intimidades.

O filme relata a história de um adolescente deficiente visual, desde o nascimento, chamado Leonardo que, como qualquer um deles, vive os conflitos da própria idade, período de aceitação, contradições, e de formação da identidade. Na descoberta do amor, apaixona-se por seu amigo, o recém-chegado à classe, Gabriel. A melhor amiga de Léo, chama-se Geovana. Sempre teve um carinho especial pelo amigo, mas também fica balançada e com ciúmes pelo novo amigo.

No desenrolar da história, além das questões que dizem respeito à adolescência, à deficiência e à homossexualidade, deve-se ressaltar a positiva e íntima convivência com a avó, e a busca por liberdade, nas conversas ou “confissões” com a amiga Geovana. No cotidiano, visualizam-se manifestações de *bullying*, preconceito, superproteção dos pais, mas principalmente a descoberta da sexualidade, onde o protagonista se apaixona por seu amigo.

A descoberta da sua sexualidade é mostrada no filme de forma tranquila e gradativa. De acordo com Santos *et al* (2015), “a descoberta dos prazeres da sexualidade no filme acontece de forma sutil, sendo desvelada, gradativamente, para os espectadores por meio dos

sentidos (tato, audição, olfato e visão) dos protagonistas Léo e Gabriel. Na obra “Sexualidade de Cegos”, Bruns revela a importância do olhar no início da atração, mas que, no momento seguinte, os outros sentidos, a audição, o tato, o olfato, juntos, “compõem a atração pelo objeto desejado como um todo”. Desta forma, “cegos e não cegos transitam por horizontes singulares e, ao mesmo tempo, semelhantes” (BRUNS, 2008, p. 9).

Bruns (2008) ainda esclarece que a juventude é marcada pela descoberta da sensualidade e de trocas afetivo-sexuais. Destacam-se as cenas onde Leo descobre o cinema, através dos sussurros de Gabriel no ouvido dele, explicando-lhe o filme (26min16seg); o simples toque, ao guiá-lo pela rua (32min54seg); ao pegar a mão de Gabriel para ensiná-lo a ler em Braille (33min26seg); ou irem juntos, de madrugada e de bicicleta, “assistir” ao eclipse, e o toque das mãos, buscando explicar o que é o eclipse, (34min40seg); no silêncio da noite ou no vento, na garupa da bicicleta; as cenas de Leonardo ao cheirar o moletom de Gabriel, esquecido em sua casa e, ao vesti-lo, masturba-se (38min40seg).

Além disso, pode-se ressaltar ainda, as conversas de Leonardo com sua avó, sobre o amor (40min20seg); o primeiro beijo, onde Gabriel beija Leo (63min15seg), e depois reage como se nada tivesse acontecido; o banho no vestiário (72min00seg), onde Gabriel observa o corpo de Léo, e ao mesmo tempo, tenta desviar o olhar e ter vergonha da possível ereção e por fim, a declaração e o beijo, que acontece com 89min00seg de filme.

Weeks (2001, p. 39) afirma que “a sexualidade é, além de uma preocupação individual, uma questão claramente crítica e política, merecendo, portanto, uma investigação e uma análise histórica e sociológica cuidadosa”. O autor ainda afirma que, apesar de homossexualidade existir em todos os tipos de sociedade, é “somente a partir do século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, é que se desenvolveu uma categoria homossexual distintiva e uma identidade a ela associada” (WEEKS, 2001, p. 65).

Para Louro (2008), a sexualidade, assim como as identidades sexuais, constrói-se e se reconstrói através das formas como os sujeitos vivem sua sexualidade, ou seja, a partir das vivências e das suas relações sociais, políticas, históricas e culturais. A autora ressalta que o que importa é considerar que “— tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade — as identidades são sempre construídas, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento”, uma vez que elas necessitam frequentemente serem redefinidas ou refeitas (LOURO, 2008, p.28).

Neste sentido, ressalta-se a cena de Leonardo, revelando à melhor amiga, que está apaixonado por Gabriel e ela sai do acampamento, sem reação. Dias mais tarde, vai à casa de Leo, e pede desculpas, uma vez que “nunca tinha pensado você nesse jeito”. Leo questiona:

“não era você que queria um grande drama”? E ela responde: “queria um grande amor”! A cena termina com Giovana afirmando que os dois “formam um casal bem bonitinho” (76min18seg).

Essa cena inicial faz refletir sobre o a crença criada pela sociedade, que reforça as praticas heterossexuais, chamado de heteronormatividade (Miranda, 2010). Estas, ainda segundo a autora estão arraigadas às concepções de cultura, sexo e corpo. A heteronormatividade é uma ideologia que reforça as práticas heterossexuais, por ser um comportamento visto como socialmente normal e aceito. Segundo Miranda (2010), através do tempo há um predomínio incessante da sexualidade normalizante, e são frequentes os discursos da homossexualidade como desviantes.

O termo gênero, enquanto conceito surgiu em meados dos anos 70, disseminando-se nas ciências, a partir dos anos 80, numa lógica binária, do masculino e feminino, ligado aos aspectos biologizantes do sexo, homem e mulher, e também em relação à homossexualidade e à heterossexualidade, penetrando, então, no campo da fronteira da sexualidade. A contestação deste binarismo provocou certa desestabilização desta lógica, cuja concepção estéril propunha a existência de lugares fixos para os gêneros, com os novos significados e ressignificações produzidos e partilhados em uma nova e abrangente perspectiva de análise, que transversalizam dimensões etárias, sexuais, de classe e raça. O gênero tem, ao longo do tempo, um papel importante nas ciências humanas por trazer à baila estas questões, desmascarando e denunciando as estruturas fixas de pressões coloniais, econômicas, além das concepções racistas, sexista e geracionais que funcionam há séculos, formatando a realidade no tempo e no espaço (MATOS, 2008).

No filme, a homossexualidade é representada pelo desejo dos corpos de dois amigos, um deles, deficiente visual, sendo então caracterizado pelo lidar com algo ou alguém que não se vê e que nunca se viu, mas que é despertado pelo desejo e atração mais profunda de descoberta do outro. Léo e Gabriel, desta forma, vivem a descoberta de sua identidade sexual homossexual.

Percebe-se que o filme retrata uma nova perspectiva, como uma tentativa de desconstrução, do homem, mulher, do feminino, masculino, e de suas características fixas. O que está em pauta são a diversidade e o pluralismo, em oposição ao binarismo, mostrados de uma forma complexa e, ao mesmo tempo, paradoxal. A questão da identidade ganha tons de emancipação, busca pelo ser o que se é, sem os preceitos de certo e errado, fugindo da perspectiva de uma universalidade ou de tradição. Destaca-se que estas imagens duram para além das telas, na nossa memória, no nosso inconsciente, que “poderá nos sugerir o

aprendizado de novas sensibilidades ou de outras maneiras de estabelecer relação com as diferenças" (MARCELLO; FISCHER, 2011, p. 510).

O filme traz questões complexas como a luta do protagonista para manter sua autonomia, apesar da deficiência visual, reivindicando a sua existência sem o estigma do diferente. Destaca-se ainda a superproteção dos pais como impeditivo para esse desiderato, como na cena em que Leonardo se atrasa para chegar a casa, depois de ter passado à tarde na casa da avó e os pais, bastante preocupados, questionam onde ele estava e por que não ligou para avisá-los que atrasaria. Leo pede para os pais relaxarem, que “já é velho o suficiente para dar satisfação de tudo que faz” e que os pais dos amigos “não ficam nervosinhos por um atrasinho desse”. A mãe reafirma: “você sabe que é diferente”. E Leo é contundente: “Por que tem que ser diferente, mãe? Por que você não tenta fazer ser igual”? (18min e 29seg) e depois desta cena, conversam sobre isso, e ele fala de um acampamento na escola, que quer ir, (27min e 30 seg) “não é só o acampamento, é eu não poder ficar sozinho em casa, é ter que avisar de cada passo que eu dou.. vocês tem noção da vergonha que eu passo de ser tratado desse jeito? (27 min e 48 seg) e depois na cena em que Leo conta sua intenção de fazer intercambio e a mãe nega(47min e 24seg) por preocupação e sobretudo, por destacar a sua deficiência.

Leonardo quer vivenciar novas experiências e sonha com essa liberdade. Vive intensamente a experiência do sentir e, neste sentido, sabe o que quer, não a “realidade” que o aprisionaria, num conjunto de informações sobre como se deve ser, e como o outro é. O foco da trama se desenrola, portanto, como um rito de passagem para a vida adulta do personagem principal, considerando suas características biológica, vivências pessoais e sociais muito peculiares, onde o que transborda na trama são as relações, permeadas de sentido, bem como as sensações vividas intensamente. Deste modo, a identidade de Leonardo vai sendo construída. Carlos (2001) relata a importância da identidade, onde “o habitante se reconhece nos espaços habitados por seu corpo, percebidos por meio de seus sentidos, em uma organização do tempo determinado pela vida cotidiana, ... constroem uma identidade com os espaços da realização da vida” (CARLOS, 2001, p. 55).

Para Matos (2008), a construção da identidade é a um só tempo e de forma complexa, emancipatórias e possíveis de ontologização e reificação; são constitutivas dos sujeitos e, ao mesmo tempo, em que elas se constituem através e por meio deles, ou seja, como projetos inconstantes e em aberto (Matos, 2008). Nesta visão, Merleau-Ponty, enfatiza ainda que a pessoa cega tem uma dialética diferente para interpretar e registrar suas experiências, que não

provém da visão, mas dos outros sentidos. Destaca que “os sentidos se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 303).

Ao abordar a experiência de um adolescente de classe média, em certa medida, o filme o distancia da realidade universal, e, principalmente, de um enfrentamento com algumas questões limitadoras, tanto físicas, quanto emocionais. Físicas em razão da deficiência visual desde o nascimento, posto que muitos adolescentes não possuem acesso a vários direitos sociais, como educação, saúde e lazer, a qual o personagem detém; e, emocionais, diante dos principais dramas que vivem os adolescentes em meio à descoberta ou ao despertar da sexualidade, permeados de preconceitos e tabus, além de outras questões sociais mais complexas, como pobreza, exclusão social, racismo, entre outras, não retratadas pelo filme.

De acordo com Lyra *et al* (2011), embora exista um marco na juventude, ela não consegue abarcar tudo que o termo contém, considerando justamente a existência de questões sociais e psicológicas envolvidas, além dos aspectos biológicos não serem uniformes para todos os indivíduos, e onde existem diversos marcadores para inserção na vida adulta, com posições sociais, inserções escolares, extrato social, raça e deficiência. Sendo assim, a experiência mostrada no filme não pode ser generalizada, em razão exatamente dessas peculiaridades na vida do personagem.

Nesse contexto o filme ainda atravessa a questão do papel masculino dominante, posto que os filmes tradicionais costumam trazer heróis e vilões, todos com características bem definidas de masculinidade e virilidade. O autor brinca com os padrões, ao trazer um garoto aparentemente frágil, inseguro e com uma deficiência visual, tornando-o, de certa forma, um ser dependente e não autossuficiente, como nos filmes comuns. A virilidade também era mostrada nestes filmes, por meio da agressividade como eles lidavam com as situações, imprimindo um papel masculino, ligado à força, à potência. Leonardo está longe deste papel. Léo é, portanto, o anti-herói deste tipo de trama.

Na perspectiva de Zurián (2011), em toda história tradicional dos filmes, os homens apresentam estas características, assim como as mulheres também são representadas conforme um padrão estabelecido, como princesas mimadas, mães sacrificadas, esposas castas, todas como prêmios para os homens campeões. A personagem Geovana é atuante e participante das descobertas de Léo, bem como consciente de seus próprios desejos, auxiliando-o em suas dificuldades. Diferente do padrão patriarcal dominante, onde a mulher também interpreta um papel secundário e subordinado (ZURIÁN, 2011), ela detém um papel importante na trama e guarda profundo sentimento em relação ao protagonista.

O filme traz ainda uma grande contribuição, por oportunizar transformações nas experiências e na percepção das coletividades humanas (GONÇALVES, 2008). Ao contar esta descoberta da sexualidade de seu personagem central, “Hoje Eu Não Quero Voltar Sozinho” apresenta, com delicadeza e sensibilidade, não só a fase da descoberta da sexualidade, mas, sobretudo, da própria identidade e da maneira como ela se forma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o cinema é antes explorar o terreno em que ocorre uma ligação do pensamento filosófico com o cinema, “pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116). Um mundo do cinema cuja leitura redimensiona nosso olhar sobre o real e o imaginário. Desta forma Merleau-Ponty observa que não se deve apenas olhar com os olhos, mas ver e pensar de outro modo, ao visível e ao invisível do que vemos.

A imaginação redimensiona as realidades e a relação do ser humano com ele e faz emergir a imagem poética da alma do ser humano. Por isso, afirma-se que a imaginação não é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”. (BACHELARD, 1989, p.18).

Benjamim (1995, p. 62) escreve que “narrar histórias é sempre a arte de continuá-las contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas”. A linguagem guarda as possibilidades da experiência, a experiência da verdade e, talvez, a verdade de toda experiência. Nestes aspectos, o cinema convida a um exercício de liberdade de interpretação e, numa linguagem rica, propicia um melhor entendimento de que não existe um único significado para as coisas. Presente está a múltipla visão ou olhares.

A importância da experiência em ver o mundo é destacada por Merleau-Ponty (2000, p. 64), quando preconiza que “não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que percebemos” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 13- 14). Ver é uma experiência que vai além do sentido da visão.

Com isso, “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” é um convite do Diretor Daniel Ribeiro para se enxergar o amor pelos olhos da arte, da construção e, ao mesmo tempo, da desconstrução. Na representação do filme, a sexualidade é como algo não definido a priori; a identidade, vista neste processo de descoberta e experimentações, e os papéis de gênero percebidos como algo fluído e não apenas vinculado às convenções e às normas sociais vigentes.

## Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, W. \_\_\_\_\_. **Rua de mão única: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. O Narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUNS, M. A. T. Sexualidade de cegos. Campinas, SP: Ed. Átomo, 2008.

CARLOS, A. F. A. O consumo do espaço. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Novos caminhos da geografia**. São Paulo: Contexto, 2001.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Ética, mídia e sexualidade. *Jornal do Psicólogo*, Belo Horizonte, abr./jun. 2003. Disponível em: <http://www.ceccarelli.psc.br/artigos/>. Acesso em: 20 mai.2017.

GONÇALVES, R. Walter Benjamin e a Importância do cinema na modernidade. **Revista Eletrônica do Grupo PET – Existência e Arte**. Universidade Federal de São João Del-Rei, ano IV, número IV, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LYRA, J. et al. **Adolescência em movimento: riscos, traços e tramas**. 1ª ed. Recife: instituto PAPAI/MAB/Canto Jovem, 2011. 204p.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. **Pró-Posições** (UNICAMP. Impresso), v. 25, p. 157-175, 2014.

MATOS, M. **Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências**. *Estudos Feministas*, n. 16, (2), p. 333-357. 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **O cinema e a nova psicologia.** In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Tradução: José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MENDES, G; SILVA, L.R.; SOARES. M.J.N. Partilhando vivências: entre o brincar e o aprender. In: Santos, C *et al.* **Hoje eu quero voltar sozinho:** pedagogias culturais sobre diversidade sexual, sexualidade e bullying no cinema. Editora do CCTA: João Pessoa, 2016.

MIRANDA, F. F. F. **Heteronormatividade:** Uma leitura sobre construção e implicações na publicidade. FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 20, n. 1/2, p. 81-94, 2010.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia (s).** VI Congresso SOPCOM, 2009.

VIRGENS, A.R.A. **A homossexualidade no cinema brasileiro contemporâneo:** o ponto de vista do mercado. 2013. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/a-homossexualidade-no-cinema-brasileiro-contemporaneo-o-ponto-de-vista-do-mercado/>. Acesso em: 18 mai. 2017.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes [org]. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica. 2001.

YOEL, Gerardo. **Pensar o Cinema:** Imagem, Ética e Filosofia. São Paulo: Editora Cosac & Naify. 2015.

ZURIÁN, F. A. heróes, machos o, simplemente, hombres: una mirada la representacion audiovisual de las (nuevas) masculinidades. **Revistas Científicas Complutenses**, Madrid. 2ª semestre, 2011.

## Cinemas de rua: filmes, afetos e moralidades em Maceió (1960-1980)

Beatriz Souza Vilela<sup>1</sup>

O presente trabalho é parte de um estudo realizado sobre dois cinemas de rua em Maceió, o cine Plaza e o Ideal<sup>2</sup>, observamos que ambos seguiram uma trajetória semelhante, especialmente no que se refere aos seus anos finais. Eles foram os cinemas que mais investiram em filmes pornográficos/ eróticos no circuito exibidor da cidade, e com isso passaram a concentrar um perfil de público considerado marginal. Não por acaso, eles ficaram situados em regiões da cidade onde também havia outras economias simbólicas periféricas. Uso a categoria *cinemas de rua*, pois foi dessa forma como esses cinemas ficaram reconhecidos, devido a sua localização na disposição geográfica da cidade, tendo em vista que se encontravam diretamente nas ruas sem estarem necessariamente ligados a um outro estabelecimento comercial como é muito usual nos dias atuais, como shoppings, livrarias, galerias, cafés e muitos outros espaços.

Percebemos que entre os anos 1960 e 1980 houve um aumento expressivo da presença dos filmes com uma narrativa voltada para o elemento erótico-sexual na programação fílmica de todos os cinemas da cidade. Para os setores mais conservadores, todos os filmes eram vistos como pornográficos, já para os espectadores eles consistiam apenas em mais um gênero entre tantos. Chamamos atenção principalmente para os filmes que se reconheciam como pornográficos e eróticos e que diferente dos demais, apresentavam de uma forma distinta as representações do desejo entre homens e mulheres ou pessoas do mesmo sexo. Esses filmes tiveram sua exibição frequente entre os anos 1980 e 1990, e até predominarem na programação eles trilharam um percurso marcado por tensões e conflitos.

Alexandre Vale (2000), a partir de sua investigação intitulada *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*, sobre o Cine Jangada, em Fortaleza, observou que em um determinado momento da história desse cinema, com a liberação do filme pornográfico, as salas de exibição enquanto espaço sociocultural específico, foram palco de sexualidades periféricas. Assim, ao longo dos anos noventa elas transformaram-se em territórios

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós Graduação em Sociologia na Universidade Federal de Alagoas.

<sup>2</sup> Os cinemas fecharam nos anos 1990.

marginalizados, de modo análogo a trajetória desse cinema confunde-se com a da maioria das salas dos cinemas de rua desse período, salas que antes concentravam uma diversidade de público e era uma importante opção de lazer e diversão na cidade, tornaram-se espaços de sociabilidades erótico-sexuais. Através das observações participantes, Vale (2000) constatou uma nova dinâmica das salas, os sentidos do público se exacerbavam em função dos filmes pornográficos, que eram oferecidos aos espectadores como uma guloseima, uma vivência marcada pela proximidade, efemeridade e pertença, onde os olhares dos consumidores se dividiam entre a tela e a paquera, e assim seguiam encaminhando signos específicos que engendravam rituais de aproximação através de estratégias de sedução.

Ele também destacou um aspecto fundamental nas dinâmicas das salas: o estado ativo do olhar. Seja o olhar compartilhado entre os espectadores, o olhar direcionado diretamente para as imagens feitas para excitar ou o olhar *voyeur*. O prazer nessas salas ancorava-se principalmente no olhar, que se estendia na possibilidade de efetivar o conteúdo dos filmes em forma de interações. É certo que esse prazer proporcionado pela imagem não se restringe aos filmes de conteúdo erótico-sexual, afinal ele constitui uma peça fundamental no divertimento que o cinema pretende proporcionar, no entanto, esses filmes tinham como diferencial uma narrativa imagética que oferecia ao espectador uma gratificação sexual que poderia se desdobrar em sexos casuais ou práticas masturbatórias, por exemplo.

Mediante os jornais da época, conseguimos perceber como, nesse período, os filmes que traziam o elemento erótico-sexual em sua narrativa eram recebidos na esfera pública. A manchete do jornal, Gazeta de Alagoas, de 03 de janeiro de 1960, trouxe como uma das notícias principais um inquérito que foi instaurado sobre o filme *Les amants*, que estava em exibição no Cine Mônaco, em São Paulo. A matéria relata que a comissão de moral e costumes da confederação das famílias cristãs requereu o processo ao ministério público por entender que o filme era pernicioso aos costumes por ser uma história escandalosa, na ocasião, o responsável pelo cinema, Antônio Barreto Sá Pinto, alegou que a exibição do filme estava de acordo com as especificidades da legislação federal e que estava agindo de forma legal. Apesar de o fato ter ocorrido em São Paulo o caso estava sendo noticiado em Maceió, o que nos mostra como a informação sobre a avaliação do filme atuava como uma notícia de integração nacional, tendo em vista que o cinema era uma importante opção de divertimento na cidade, logo era de interesse geral casos que expressassem algum tipo de comportamento desviante, talvez com o interesse de avisar aos demais espectadores sobre como era visto por instituições importantes na construção do gosto, nesse caso, a igreja católica.

Na longa duração do processo podemos compreender como esses filmes passaram a ter uma recepção diferente, *Les amants*, por exemplo, hoje não é visto como um filme pernicioso ou escandaloso. Desse modo, as noções empregadas para se referir ao tipo de filme exibido nos cinemas de rua, como erótico e pornográfico, correspondem aos valores morais de sua época, elas foram utilizadas pelos diferentes agentes, que de algum modo se relacionavam com o cinema como jornalistas, espectadores, órgãos censores, cineastas, diretores, donos de cinema, com o intuito de classificar esse tipo de produção, não se trata de um juízo de valor do pesquisador. Tomamos como ponto de partida para nossa discussão alguns jornais da época e depoimentos de antigos frequentadores dessas salas.

Destarte, nos interessa como a recepção dos filmes com cenas de sexo explícito e implícito, pendulavam entre o erótico e o pornográfico. Será que havia uma diferença entre as produções eróticas e as pornográficas? Como esses termos configuraram-se enquanto marcadores morais da recepção dos filmes? A fim de responder essas questões discutiremos brevemente sobre como as categorias erótico e pornográfico passaram a ser utilizadas de modo frequente nos jornais de Maceió, para se referirem em um primeiro momento as comédias eróticas, que ficaram popularmente reconhecidas como pornochanchadas, e depois aos pornô *hardcore*. É certo que a permanência de filmes com sexo explícito na programação dos cinemas de rua, só ocorreu efetivamente a partir dos anos oitenta em Maceió, pois até então as comédias eróticas, recheadas de sugestões sexuais, foram consideradas as responsáveis por abrir caminho para a chegada do que foi considerado pornô hard, já que esses eram vistos como soft.

Segundo Jorge Leite Jr.(2012), a pornografia não é um tipo de obra cultural específica, essa classificação consiste em uma maneira de organizar e selecionar produções relacionadas à representação da sexualidade. E ela é, sobretudo, indissociável do momento histórico que a configura. Deste modo, pode ser qualquer tipo de produto como músicas, fotografias, objetos e filmes, que tenha como propósito o lucro econômico através da excitação sexual do público. Ele considera que tanto a pornografia como a arte erótica, consiste em representações da sexualidade como um negócio. Ele não estabelece uma diferença entre as duas, no entanto, ele aponta que a arte erótica é culturalmente valorizada em relação à pornografia, que é considerada inferior e vulgar.

Ao erótico costumou-se atribuir algum sentimento amoroso, enquanto a pornografia a capacidade de excitar os apetites sexuais, como se essa fosse a função única de cada tipo de produção. A pornografia ficou vista como um tipo de produção que revela ao máximo tudo o que pode mostrar, Nuno Cesar Leal Maia (1996) aponta que ela se assenta sob uma

ambiguidade: coloca em cena o que deveria estar fora de cena, isto é, a figura do obsceno é o grande atrativo da cena, operando em um realismo exagerado que beira o simulacro. *Faz aparecer aquilo que se tem vergonha, embora por trás de sua aparência existe uma mentira; a verdade do erotismo ou uma verdade; a mentira do erótico* (1996, p.26). Já o erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia, ele é melhor compreendido no âmbito da imaginação. Georg Bataille (1987) destacou que o erótico compreende uma trama psicológica que não se confunde com a atividade sexual, está relacionado a um tipo de gratificação que joga com um conjunto de sinais voltados para a sedução.

Muitas empresas exibidoras propagandeavam os filmes que tinham cenas de sexo explícito como pertencente ao gênero erótico, em uma leitura desatenta até parece que os termos pornográfico e erótico são equivalentes, como se não houvesse diferença entre um e outro. Parece-nos que o uso do termo erótico, por parte dos produtores e exibidores, tinha como intenção trazer algum tipo de dignidade ao filme, para que ele fosse reconhecido como um tipo de produção lúdico-artística. Maria Elvira Dias-Benitez (2010) atenta que esses usos do erótico é elaborado estrategicamente com o intuito de fugir do estigma.

Observamos que de modo geral o termo pornográfico era usado nas programações filmicas e nas colunas de crítica cinematográfica de duas maneiras diferentes, tanto para destacar um baixo valor moral atribuído por parte de alguns dos órgãos censores, que visavam desqualificar o filme; como também uma forma de atrair mais frequentadores, nos anúncios o uso do *mais pornográfico* era para mostrar que o filme era o mais excitante, logo o que proporcionava mais prazer. De um lado ser pornográfico era ofensivo, mas por outro lado ser pornográfico era atrativo, essa definição também orientava a dinâmica das práticas na sala, quanto mais pornográfico o filme, maior era a possibilidade de que algo poderia acontecer nas salas.

Podemos destacar uma certa imprecisão na definição do que vem a ser a pornografia, sobre esse aspecto Jorge Leite Jr.(2012) também ressalta que a pornografia se construiu sob uma imprecisão conceitual, e isso deve-se ao fato do termo ter se desenvolvido em uma incerteza classificatória, já que ora é histórica, valorativa, estética, histórica. Para ele, a pornografia se tonou um termo desqualificante, pejorativo, considerado como algo que pretende violar os tabus morais, além de que passou a ser utilizada em diferentes discursos. Forjou-se assim um conceito que engloba tudo aquilo que é socialmente vulgar, ilegítimo. Mas afinal, do que estamos falando quando nos referimos a pornografia? De sentidos valorativos, classificação comercial, categoria científica ou conceituação nativa?

De acordo com Nuno Leal Maia (1996), a pornografia e o erotismo transitam sempre em um terreno marcado pelas contradições, que foi estabelecida por uma tensão que os coloca em uma polaridade. De um lado o erótico, do outro o pornográfico. Ambos instalam-se como lugar da transgressão, do interdito, de tudo aquilo que é considerado obsceno na esfera da sexualidade. Para ele, é impossível traçar limites precisos entre um e outro, o que prevalece é um jogo semântico que cerca o uso social dessas palavras.

Alexandre Vale (2000) ressalta que a pornografia possui um único sentido, ela supõe uma capacidade do espectador excitar seus apetites sexuais, algo relacionado à libido, a partir de uma mobilidade corporal despertada pela exposição daquilo que normalmente não se vê no cotidiano, que geralmente é escondido. E revelar aquilo que se convencionou a não ser mostrado, como os pornô hard fazem com a atividade sexual nos filmes, passou a ser visto por parte dos agentes que compõe o campo cinematográfico como um realismo exagerado uma espécie de contra-arte. Com isso gênero o erótico passou a ser tido como uma produção que representa uma imagem da sexualidade de modo artístico. Para Maia (1996) essa discussão é atravessada principalmente pela questão cultura de massa *versus* cultura erudita.

Compreendemos que nem tudo o que é erótico é erudito, e nem tudo que é pornográfico não é artístico, essa visada reitera a ideia de que só o pornográfico excita e só o erótico expressa amor. Concordamos com Rodrigo Gerace (2015), quando ele afirma que essa distinção funcional é um equívoco, pois nem todo material pornográfico pretende unicamente a excitação sexual, e como podemos avaliar que apenas o erótico possui elementos de emotividade? *Como considerar que, numa cena de sexo, em que um homem está com um pênis ereto, não há um componente emocional e psicológico?* (2015, p.45). Tanto um, como outro referem-se as interdições, a transgressão e o desejo. São percebidos como uma espécie de revelação de algo que não deveria ser exposto. Nesse sentido, o obsceno mostra-se uma peça axial tanto do discurso erótico, como do pornográfico.

A transgressão é a principal marca da pornografia que, poderá ganhar diferentes formatos e padrões. Assim, esse tipo de representação da sexualidade, se assenta em um tipo de conteúdo que deve ser considerado proibido, é como se consumir algo que transgrida as normas também fosse parte da excitação. É nessa senda que, notamos como o hábito de frequentar os cinemas de rua cuja programação era composta por filmes pornô ficou vista como uma transgressão. O sentido da proibição oferecido com uma proposta de liberação catártica nas salas, tornou-se o grande atrativo dessas exhibições.

Com as exhibições das comédias eróticas, as pornochanchadas, o elemento erótico, dessas narrativas começou a potencializar o obsceno sem mostra-lo diretamente, um

investimento no discurso alusivo e na estetização da *mise-en-scène*, que constroem fantasias em torno do elemento sexual. Gerace(2015) atenta que o obsceno é mostrado de uma forma em que não é considerado explícito, por que as barreiras contextuais da trama se encarregam de sugerir o que pode acontecer/ acontecerá/ está acontecendo. O foco não é a prática sexual propriamente, mas aquilo que a antecede, o desejo.

As comédias eróticas eram chamadas geralmente pelos produtores de filmes que não pertenciam ao polo da boca do lixo ou de qualquer outra produtora de filmes desse gênero, de chanchadas eróticas e posteriormente ficou reconhecida por pornochanchada. O prefixo pornô era uma tentativa conflituosa de indicar os conteúdos considerados imorais, como os apelos sexuais, digo conflituosa, pois constantemente os jornais, constantemente esbarravam nessa confusão conceitual entre o pornô e o erótico, já o uso da chanchada era para se referir indiscriminadamente a esse produto popular de massa que escapava os ditames técnico-artísticos que tanto reclamava o mercado de filmes considerados como um produto autêntico da arte cinematográfica, como por exemplo, aqueles financiados pela Embrafilme.

De acordo com Nuno Cesar Leal (2006), a principal marca desses filmes era um tipo de jogo de sedução, da conquista e do desempenho, delineados pela ambiguidade. Não havia propriamente cenas de sexo explícito, mas as insinuações traçadas pela ambiguidade das situações demarcavam um tipo de excitação, que repercutia na dinâmica das sociabilidades das salas.

Na mesma direção, é possível assinalar o vínculo da comédia erótica brasileira com certas formas de representação enraizadas na cultura popular. Na pornochanchada (como na chanchada), pode-se perceber a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas de esquetes dos teatros de revista, dos espetáculos mambembes, dos circos e mesmo do rádio - este já fazendo parte da cultura de massa. Uma dramaturgia que oferece como entretenimento os jogos maliciosos da sedução, da conquista e do desempenho, filtrados por um tipo de humor construído pela ambiguidade e pelo duplo sentido. E na qual é possível perceber um "estado crítica" - valorativo e depreciativo, ao mesmo tempo - do caráter e dos valores nacionais. (LEAL, 2006, p.165)

Destarte, o termo *pornochanchada* virou um grande guarda-chuva conceitual para designar todas as produções que exploravam o erotismo, com um tom contestatório aos costumes da sexualidade vigente e a incorporação de novas tendências comportamentais através de uma performance que misturava ironia, paródia, malícia e comédia, com isso eles

atualizavam questões populares urbanas presentes especialmente naquilo que Maia(2006) chama de “ os dilemas do dar e comer”.

Gerace (2015) chama a atenção para o fato de que, há no cinema uma história da sexualidade que é aflorada por meio de discursos visuais e narrativos que condizem com as convenções e subversões estéticas e ideológicas, onde o que é considerado como obsceno, não é um valor em si mesmo, não é um dado natural, ou universal, o efeito obsceno só adquire tal valor quando é exposto, é o olhar do espectador, é na recepção que a produção ganhará um determinado reconhecimento como erótico ou pornográfico.

Ressaltamos que há uma gramática moral que distingue a classificação entre o que é pornográfico e o que é erótico, e ela não está presente no filme em si, mas sim nos valores dos agentes sociais que definem o que é ou não permitido, e delimitam o que é ou não considerado aceitável na representação da sexualidade através da imagem. Até os anos setenta, não encontramos propagandas do gênero erótico e pornográfico nos jornais. Nesse período essas categorias eram muito mais utilizadas para avaliar qualquer filme, e em geral ganhavam um sentido negativo e pejorativo, poderia ser um romance, um drama ou qualquer tipo de filme, se tivesse cenas que expressassem algo relacionado à sexualidade de modo que agredisse o que era aceitável para a época, certamente ganhariam uma repercussão negativa.

Mas porque essas produções eram consideradas transgressoras? Maria Elvira Dias-Benitez (2010) atenta que essas produções encarnam uma exclusão dos padrões culturalmente aceitos pelo gosto legítimo. E quando esses filmes extrapolam essas fronteiras, eles transgridem o senso comum criado por juízos valorativos hegemônicos, e também:

Essas sexualidades são consideradas transgressoras devido á estreita proximidade entre a produção de pornô e outras redes poluídas, como a prostituição, a relação que se estabelece entre dinheiro e corpo e a encenação de formas de sexo carentes de afeto e deslocadas do dispositivo do amor romântico (DIAS-BENITEZ,2010, p.20).

Os cinemas investigados expressam bem o sentido da transgressão, ela não é associada apenas ao filme, refere-se também ao lugar onde esse filme é exibido e outras práticas que se relacionam com a exibição nos cinemas de rua. No cinema Plaza por exemplo a exibição esteve ligada diretamente à rede de prostituição que se configurava na região e o no Cine Ideal ao público assumidamente gay que passou a compor a maioria do público. Ocorre que na geografia moral da cidade, essas vivências de sexualidades consideradas periféricas foram toleradas em espaços da cidade considerados marginais. Portanto, esses filmes marcaram um

processo de sexualização das salas de exibição, pois com a decadência dos cinemas de rua e o crescimento de um mercado de filmes voltado para o sexo ficcional, abriu-se um maior espaço para as exibições das comédias eróticas, e posteriormente os filmes pornô com cenas de sexo explícito.

## Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

DÍAZ-BENITEZ, M. E. **Nas redes do sexo: nos bastidores do pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GERACE, R. **Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

LEITE JR, Jorge. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 38, p. 99-128, June 2012. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332012000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 10 Aug. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000100004>.

LEAL, A. N. C. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

LEAL, A. N. C. **O olhar pornô: a representação do pornô no cinema e no vídeo**. São Paulo: Mercado das Letras, 1996.

VALE, A. F. C. **No Escurinho do Cinema: Cenas de um Público Implícito**. São Paulo/ Fortaleza: AnnaBlume/Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

## **I SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR DE CINEMA - AMÉRICA LATINA E CONTEMPORANEIDADE**

### **BULLYING E VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: ANÁLISE DO FILME “DEPOIS DE LÚCIA (2012)”**

**Carla Jeane Helfemsteller Coelho<sup>1</sup>**

**Ronny Almeida Meira<sup>2</sup>**

#### **GT: CINEMA E GÊNERO**

#### **RESUMO**

A violência contra a mulher está presente em todas as esferas sociais, historicamente legitimada, constituindo-se fenômeno cultural subordinador e excludente. O presente artigo objetiva analisar o filme mexicano “Depois de Lúcia (2012)”, com o intuito de extrair as denúncias presentes na película, com relação a violência contra a mulher no âmbito escolar. A perspectiva é destacar o conteúdo subliminar do filme como instrumento pedagógico suscitador de conscientização e mobilizador de ação em prol do empoderamento das mulheres e mudanças de atitudes dos homens. A arte é capaz de suscitar debates, além de conscientizar as pessoas quanto à questão da violência de gênero. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica e cinematográfica, com análise fenomenológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência contra mulher; bullying; empoderamento feminino. Cinema enquanto recurso pedagógico.

---

<sup>1</sup> Filósofa. Doutora em Educação. Professora e Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Direito- Mestrado em Direitos Humanos da Universidade Tiradentes (SE). E mail: ccfilos2@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Bolsista Fapitec/SE- Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Direito- Mestrado em Direitos Humanos da Universidade Tiradentes – Sergipe-E mail: ronny\_eu@hotmail.com

## 1-INTRODUÇÃO

Vivemos na era da tecnologia, onde o acesso à informação se dá de forma simples e rápida, o mundo inteiro está conectado a todo instante. Na era da conexão as grandes distâncias não são mais um problema, não há limites para a comunicação e transmissão de informações, tudo pode ser visto e compartilhado em questão de segundos. Se podemos dizer que essa rede de compartilhamento de informações acarreta diversos benefícios para a sociedade como um todo, paralelamente também podemos afirmar que o seu uso indevido gera diversas consequências trágicas para muitas pessoas. A internet e as redes sociais não possuem um filtro que selecione seu conteúdo. Tudo pode ser exposto na rede por qualquer pessoa que tenha acesso a ela. Nesse contexto, surgem pessoas que, acreditando em um falso anonimato fornecido pela tela de um computador ou de um celular, compartilham imagens, fotos e vídeos íntimos de outras pessoas, configurando assim um ato extremo de invasão de privacidade que fere gravemente a dignidade humana, violando assim os Direitos Humanos.

O compartilhamento não consensual de conteúdo sexual íntimo na internet infelizmente é algo bastante comum no cotidiano de nossa sociedade. Práticas como o “*revenge porn*” (termo que no Brasil significa pornografia da vingança) e “*sexting*”, são corriqueiras e em sua maioria são realizadas contra mulheres. Independente da idade, mulheres são vítimas frequentes desse tipo de compartilhamento em redes sociais, se tornando meros objetos com função apenas de saciar o olhar masculino, se tornando constantemente alvos de piadas e gozações em redes sociais. Apesar de tais postagens em redes sociais não se configurarem como uma forma de violência física contra a mulher, seus danos e marcas deixadas podem muitas vezes ser até mais profundos. Não se podem deixar de lado os efeitos que uma violência psicológica e moral possuem, além dos efeitos que fatos como esse podem causar tanto no trabalho como na vida social.

Vale ressaltar que muitas das vítimas são garotas adolescentes que ainda estão no colégio, o que é um problema gravíssimo, pois além de muitas vítimas serem menores de idade, a adolescência é uma fase muito conturbada da vida de uma pessoa e pode deixar marcas e cicatrizes que talvez não se curem. Para piorar o quadro, o ambiente escolar é muito conhecido como local onde se proliferam diversas ocorrências de bullying. Nesse sentido este trabalho busca analisar o filme mexicano “Depois de Lúcia (2012)” do diretor Michel Franco. A película possui em sua trama elementos que abordam essa temática da violência contra a mulher nas escolas, através do bullying e do compartilhamento sem consentimento de conteúdo íntimo sexual.

## 2- DEPOIS DE LÚCIA E O FEMINICÍDIO MORAL

Depois de Lúcia é um filme mexicano de 2012, dirigido por Michel Franco. A película conta a história de Roberto e sua filha Alejandra, que após uma tragédia ocorrida na cidade em que moravam envolvendo sua família se mudam para a Cidade do México. Lúcia, quem dá título ao filme é a mãe de Alejandra, ela morreu em um acidente de carro e por isso pai e filha se mudam. O filme concentra sua narrativa em Roberto, que tem uma boa relação com a filha, apesar do sofrimento visível a que ambos estão passando, e em Alejandra, a filha, que deve se adaptar à sua nova rotina e dia-a-dia no novo colégio. Inicialmente tudo corre bem e ela faz facilmente novas amizades e se adapta bem ao novo ambiente. Todavia, em sua primeira festa com os novos amigos, Alejandra se envolve sexualmente com um dos garotos, um colega de sala chamado José, deixando que o mesmo filme a relação dos dois. O vídeo se espalha rapidamente pelo colégio inteiro. A partir desse momento Alejandra começa a sofrer bullying por parte de todos.

Interessante notar que logo após o vazamento do vídeo, José faz uma visita a Alejandra, alegando que não foi ele quem compartilhou e que, além disso, ela não tem com o que se preocupar, pois ele também está no vídeo e foi apenas “zoadado” pelos colegas. Obviamente, a repercussão e as consequências do vazamento do vídeo foram diferentes para ambos, pois enquanto José passou ileso por essa situação, Alejandra começou a sofrer diversas formas de agressões, cada vez mais e mais brutais.

É importante analisarmos esse fato, pois ele retrata muito bem o que acontece na realidade, na sociedade na qual vivemos. A mulher tem sido estigmatizada socialmente como o sexo frágil, como o elo mais fraco da corrente. No modelo patriarcal e machista que permeia as relações sociais, tem sido construída uma imagem da mulher enquanto objeto, que possui como função apenas servir ao homem. Nesse sistema o ser feminino ideal e imortalizado no decorrer do tempo é aquele que deve se adequar aos padrões de “*maternidade, beleza, suavidade, doçura*” (BUIIONI, 1981, p.4). Além disso, a mulher deve ser sempre comportada, tomando cuidado com as roupas as quais deve vestir, uma verdadeira princesa em seu sentido clássico (ADICHIE, 2014).

A mulher que não se enquadra nessas características é comumente taxada de “vadia”, “puta”, “santinha do pau oco”, “piriguete”, etc. Se educamos nossas meninas nesse sentido, fazendo-as ter vergonha da sua condição feminina, fazendo-as se sentirem culpadas e limitando a sua liberdade sexual e de escolha, fazemos o contrário com nossos meninos. Nossos garotos já nascem inseridos em uma cultura machista e, portanto, para eles é comum a

sua posição de dominação. O homem não é julgado da mesma forma que uma mulher pelo que veste ou pelo tamanho de sua roupa, por quantas pessoas se relacionou ou deixou de se relacionar em uma festa, não é julgado e assediado todos os dias ao andar pela rua ou em transportes públicos. Enquanto isso, as mulheres sofrem diariamente e tem seu caráter julgado e sua personalidade estereotipada simplesmente pelo fato de usarem uma roupa em que se sentem confortáveis vestindo (ADICHIE, 2014).

Nesse corpo social em que vivemos ainda é muito comum ouvirmos comentários como: “mereceu ser estuprada”; “quem mandou vestir essa roupa? ”; “olha a hora que ela estava na rua”. É como se a própria sociedade legitimasse o machismo, mantendo-o em um ciclo constante e imparável de renovação da opressão sobre as mulheres. A dominação masculina é legitimada pelo próprio comportamento social. (BOURDIE, 2002). Essa arena de sustentação da cultura do machismo é realizada não só por homens, pois o machismo está tão interiorizado no costume e no hábito popular que nem mesmo as próprias mulheres se dão conta que reproduzem comportamentos machistas muitas vezes (ADICHIE, 2014). Depois de Lúcia retrata isso quando as próprias amigas de Alejandra se voltam contra ela e começam a realizar reiteradas agressões.

Por isso que na maioria dos casos, como retratado pelo filme, a repercussão e as consequências sofridas pelas mulheres são muito maiores do que comparadas aos homens. A mulher é historicamente oprimida, sufocada. A ordem e o poder vigentes são produtos de uma classificação social onde a mulher se encontra em uma posição de inferioridade insuperável, onde os mecanismos de opressão não permitem que essa subordinação seja superada, portanto, para nossa sociedade é natural que a mulher sempre se encontre em uma posição que beira a irrelevância (SANTOS, 2011).

É assim que o homem objetifica a mulher. A mulher passa a ser vista apenas como um objeto, como algo que tem apenas como função saciar os desejos do homem. Nesse sentido o homem passa a observar a mulher não como um ser humano que possui sentimentos, medos, angústias, desejos, sonhos, o homem apenas vê uma coisa, um objeto (GOLDENBERG, 2004). Quando vídeos e fotos íntimas de mulheres são compartilhadas constantemente em redes sociais e aplicativos de comunicação estamos diante de um claro exemplo de objetificação feminina.

Quem visualiza e compartilha esse conteúdo, ou até mesmo quem ri e torna a mulher alvo de piadas e chacotas ou até mesmo de desejo, está desconsiderando completamente que estamos diante de um ser humano que nos exige proteção em relação a sua dignidade,

conforme preconiza a Declaração de Viena de 1993, onde na Conferência Mundial dos Direitos Humanos em sua declaração no Art. 18 reconhece que:

Os direitos humanos das mulheres e das meninas são inalienáveis e constituem parte integrante e indivisível dos direitos humanos universais [...]. A violência e todas as formas de abuso e exploração sexual [...] são incompatíveis com a dignidade e o valor da pessoa humana e devem ser eliminadas [...] Os direitos humanos das mulheres devem ser parte integrante das atividades das Nações Unidas [...] A Conferência Mundial sobre Direitos Humanos insta os Governos, as instituições e as organizações intergovernamentais e não governamentais a intensificarem os seus esforços com vista à proteção e à promoção dos Direitos Humanos das mulheres e das meninas.

Quando o homem objetifica a mulher, a imagem do feminino passa a ser desumanizada, e tal desumanização acarreta de forma sistêmica a humanidade. Neste caso, a mulher passa a ser objetificada, destituída de emoções e sentimentos. (KUHN, 1994).

“[...] por seu caráter ativo, a visão é, de todos os sentidos, talvez aquele que mais expresse a presença e eficácia do poder. Muitas das operações próprias do poder se realizam e se efetivam no olhar, por meio do olhar. É pelo olhar que o homem transforma a mulher em objeto: imobilizada e disponível para seu desfrute e consumo.” (SILVA, 2000, p. 62).

Assim chegamos ao bullying como forma de violência contra a mulher, pois uma das causas do bullying é a banalização de práticas desrespeitosas. É como se o desprezo para com o próximo fosse tão comum que as pessoas acabassem esquecendo-se da dor do outro. Por isso, para o senso comum, bullying ainda é sinônimo de “frescura”. As pessoas muitas vezes não percebem que existe um limite entre uma brincadeira saudável e uma violência moral, atitude que caracteriza o bullying. Assim, o comportamento abusivo de quem pratica atos de agressão é legitimado pelo consentimento da sociedade através de sua passividade em relação a todas as práticas violentas que ocorrem. Isso é ainda pior no caso da mulher, pois vivemos em uma cultura machista, onde a mulher é sempre inferiorizada e sempre vista aos olhos da sociedade como culpada, o que acarreta a legitimidade da prática do bullying, contra os seres humanos que foram historicamente estigmatizados, como é o caso da mulher; legitimando o assédio e tornando uma conduta “bizarra”, algo “normal em nossa sociedade “normótica”<sup>3</sup>. É sempre mais fácil agredir aquele ou aquela, que se encontra em situações de vulnerabilidade, então uma das características dos bullies é se aproveitarem da fraqueza dos outros. (FANTE,

---

<sup>3</sup> Termo utilizado por WEIL, Pierre em: **Normose: a patologia da normalidade?** Jean – Yves Leloup, Roberto Crema – Campinas, SP: Versus Editora, 2003.

2008). Aproveitando-se dessa relação de poder hierarquizada, o homem domina a mulher, num círculo vicioso ilustrador de uma patologia social.

O bullying se constitui como qualquer forma de violência física, moral e psicológica que é praticado de forma intencional, com o intuito de maltratar e causar sofrimento a uma pessoa ou a um grupo de pessoas que se encontram em situação de vulnerabilidade (OLIVEIRA, 2012). O bullying ocorre mais frequentemente e se prolifera com mais abrangência no ambiente escolar, todavia, ele pode ocorrer em outros locais.

No caso do filme, Alejandra passa a sofrer com a ação dos bullies na escola, através de diversos atos de intimidação e humilhação. O filme foi considerado chocante por muitos críticos<sup>4</sup>. Para alguns, a experiência de assistir ao filme foi quase insuportável. Não pelo fato de o filme ser ruim, pelo contrário. Mas sim pelo realismo da brutalidade do fato, retratado na película. A narrativa não oferece sossego para ao espectador, deixando-o no mínimo desconfortável com a situação da protagonista, despertando um sentimento de empatia com a dor do outro.

Alejandra passa por situações desesperadoras e degradantes. Ela é constantemente assediada pelos garotos do colégio que a consideram vulgar, ela tem o cabelo cortado por parte das colegas que desejam insultá-la. As agressões sofridas vão aumentando de intensidade a cada dia que se passa, os bullies não conhecem limites. Em uma das cenas mais inacreditáveis do filme, Alejandra é forçada pelos colegas a engolir pedaços de um bolo feito com fezes.



**Figura 1<sup>5</sup>**

---

<sup>4</sup> Ver críticas: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/5837/depois-de-lucia>  
<https://feminismoemdemagogia.wordpress.com/2013/06/04/depois-de-lucia/>  
<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-206437/criticas-adorocinema/>  
<http://www.polbr.med.br/ano14/psi0214.php>

<sup>5</sup> Disponível em: [http://img-fotki.yandex.ru/get/9068/160820889.1e/0\\_c9638\\_db1fa890\\_XL.jpg](http://img-fotki.yandex.ru/get/9068/160820889.1e/0_c9638_db1fa890_XL.jpg). Acesso em: 28/07/2017 às 14:43

*“Come. Foram horas no banheiro para fazer este bolo. Come. Come. Abre a boca desgraçada. Você gosta. Puta, que nojo. Toma mais um pouquinho. Engole tudo. Engole!”*

As agressões não param. Alejandra faz uma excursão colegial para a cidade de Veracruz e lá ainda continua sendo assediada pelos colegas, ela é trancada no banheiro, urinam em sua cara. A maior agressão se dá quando um de seus colegas a estupra.

Algo que chama atenção durante o filme é o silêncio de Alejandra. Como espectadores, ficamos desconfortáveis com a quietude de Alejandra, desejamos que ela tome alguma providência, que conte para alguém, que faça algo, que aja. Esse fato é muito comum entre as vítimas de bullying e vítimas que tiveram fotos ou vídeos conteúdo íntimo vazado<sup>7</sup>. Muitas podem ser as causas do silêncio da vítima, sejam elas vergonha, inversão de culpa, medo de retaliação por parte dos agressores, medo de não conseguir ajuda, e por isso a vítima se isola e acaba se afastando, sofrendo sozinha (FERNANDES, 2016). Estudos sobre estes casos têm demonstrado, como podemos ver no documentário sugerido em nota, que na maioria dos casos, a mulher sente-se mal pelo assédio, como se ela fosse a responsável, situação que precisa mudar. Em nenhum momento devemos culpar a vítima pelo seu silêncio, pelo contrário, se queremos resolver este tipo de problema devemos entender os motivos que levam a vítima a buscar esse isolamento.

No caso de Alejandra, retratado pelo filme, não fica exatamente claro o motivo de sua apatia diante da situação. Talvez pelo fato de sua mãe ter morrido recentemente e seu pai estar sofrendo bastante, ela tenha escolhido se manter em silêncio, para evitar mais sofrimento<sup>8</sup>.

O fato é que o bullying é uma ação violenta e possui consequências muito sérias. O bullying pode se configurar como uma forma de violência contra a mulher, possuindo diversas formas, não necessariamente precisando de uma agressão física para se configurar. No caso do filme, tudo tem início com o vazamento de um vídeo íntimo de Alejandra, fato

---

<sup>6</sup> Fala dos bullies durante o filme. Em 01:01:42.

<sup>7</sup> Sobre o silêncio da mulher vítima de assédio, e sua superação, recomendamos o documentário: “Precisamos Falar do Assédio: Paula Sacchetta/Brasil/2016/80min/Documentário. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-249370/>

<sup>8</sup> Como comentou em sua crítica no portal Cinema em Cena o crítico Pablo Villaça: “E é aí que se encontra a inteligência narrativa de Depois de Lúcia: como o próprio título indica, tudo que ocorre durante a projeção acaba sendo fruto direto ou indireto da morte da mãe da protagonista, que, por não querer atormentar ainda mais o já deprimido Roberto, mantém em segredo tudo que vem sofrendo na escola, exibindo uma aparência de normalidade absolutamente convincente em suas interações com o sujeito.” Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/5837/depois-de-lucia>. Acesso em: 25/07/2017 às 16:22.

esse que não se distancia de nossa realidade, pois as maiores vítimas desse tipo de ação são as mulheres.

Quando algo é postado na internet, é muito difícil excluir permanentemente esse conteúdo, pois não existe um controle que impeça o compartilhamento em massa desse conteúdo. Essa ação se constitui como uma forma de Feminicídio Virtual<sup>9</sup> e moral, pois o sofrimento das vítimas é como “uma morte em vida”. Isso é um fato que levou recentemente a criação, aqui no Brasil, do Projeto de Lei 5555/2013, que altera a atual Lei Maria da Penha. Conhecido como “Maria da Penha Virtual<sup>10</sup>” este projeto visa proteger a intimidade sexual da mulher diante da exposição pública na internet, além de combater comportamentos ofensivos contrários aos direitos das mulheres<sup>11</sup>, uma medida extremamente necessária, visto que as vítimas sofrem um grande impacto em sua vida social, em seu trabalho, nas relações com seus amigos e sua família. Para piorar a situação, as vítimas ainda tem que lidar com perseguições, seja online com assediadores, seja no colégio com os bullies, ou em qualquer outro lugar. A mulher que já é constantemente inferiorizada, passa a sofrer uma intensa opressão. Nesse cenário é muito comum que muitas vítimas possuam pensamentos suicidas e precisem de apoio psicológico (FERNANDES, 2016).

É importante mais uma vez destacar que tudo isso ocorre na fase da adolescência de Alejandra, ela ainda está no colégio. A violência que ocorre contra ela, é também a que acontece com tantas outras mulheres da mesma idade no nosso mundo. A adolescência é uma fase crítica onde a pessoa ainda encontra-se no processo de estruturação de sua personalidade; trata-se de um momento de transição entre a infância e a vida adulta, momento onde o sujeito está buscando respostas para quem ele realmente é, como ilustrado por Corso (2017), quando, reportando-se à Françoise Dolto, retoma uma metáfora muito pertinente elaborada por esta segunda, para explicar sobre a vulnerabilidade desta fase da vida da pessoa, onde a psicanalista comparou a adolescência a uma espécie de “complexo de lagosta”.

É que a lagosta, de tempos em tempos, precisa fazer um novo exoesqueleto, e tem um momento em que ela fica sem a carapaça, que é a sua proteção natural. Para os seres humanos, a adolescência é justamente esse momento: os adolescentes são todos lagostas sem carapaça. Nós não percebemos o quanto algumas coisas podem ser sofridas na adolescência, quando ainda não

---

<sup>9</sup> Termo utilizado por FERNANDES, 2016.

<sup>10</sup> Para mais informações ver a notícia disponível em: [http://www.huffpostbrasil.com/2017/02/20/camara-vota-lei-de-protecao-as-mulheres-em-ambientes-digitais\\_a\\_21717946/](http://www.huffpostbrasil.com/2017/02/20/camara-vota-lei-de-protecao-as-mulheres-em-ambientes-digitais_a_21717946/)

<sup>11</sup> Atualmente o PL foi aprovado pela Câmara dos Deputados, todavia ainda aguarda apreciação do Senado Federal.

estamos protegidos pela carapaça do mundo adulto e sofremos direto na pele.<sup>12</sup>

É um período marcado por certa vulnerabilidade, já que a pessoa está passando por muitas transformações em seu desenvolvimento. Sendo assim, os traumas e acontecimentos podem deixar cicatrizes e sequelas muito profundas, muito difíceis de serem curadas. (DAVIM et al, 2008). Por isso o bullying é um assunto tão delicado, que merece muito cuidado ao ser abordado, assim como precisa ser combatido através dos mecanismos legais de proteção da dignidade humana.

Diante dessa conjuntura é essencial que cada vez mais se fale sobre o empoderamento feminino. O empoderamento feminino permite que os oprimidos tenham voz, que lutem contra o sistema patriarcal estabelecido, que desafiem a ordem vigente, que busquem transformar as estruturas de poder a que estão submetidas (SARDENBERG, 2012). Empoderamento é sinônimo de autonomia, visto de uma forma em que mulheres possam decidir suas próprias vidas e se libertem da opressão masculina. Buscar o empoderamento é buscar a efetivação da verdadeira igualdade entre homens e mulheres, o problema é que o caminho para essa concretização é muito complexo (HOROCHOVSKI, 2006).

Em um corpo social que historicamente subordina e inferioriza a mulher uma consciência feminista não é a regra (BARTKY, 1990). Quando lidamos com o empoderamento feminino, percebemos que não é possível que uma pessoa conscientize a outra, não é possível ceder ou dar o empoderamento para alguém. A conscientização e o empoderamento são atos auto reflexivos, onde a pessoa se vê oprimida e diante dessa situação empodera a si mesma. Sendo assim, uma das formas de combater a objetificação feminina é através do empoderamento, onde a capacidade de mobilização e crescimento da auto-estima, e da autoconfiança feminina vão buscar colocar em xeque o domínio masculino. (MOSEDALE, 2003).

Além do empoderamento feminino, é necessário que os homens se sensibilizem, tomem consciência da sua posição superior socialmente construída e modifiquem o seu comportamento. Em ambos os casos, é preciso um incentivo, um estímulo. É preciso reeducar a sociedade e educar as novas gerações, abrir os olhos para a desigualdade social em vivemos e mudarmos o nosso comportamento. A conscientização é um ato auto reflexivo, mas ela pode

---

<sup>12</sup> CORSO Mario. O discurso do pensamento positivo é perigoso: o psicanalista Mario Corso fala sobre sua experiência e o motivo de tantos jovens terem ideiação suicida. Revista Galileu. 29/06/2017. Disponível em <http://revistagalileu.globo.com/amp/Ciencia/noticia/2017/06/o-discurso-do-pensamento-positivo-e-perigoso.html>. Acessado em julho 2017.

surgir através de catalisadores iniciais, agentes externos que sensibilizem a pessoa e a faça mudar o seu ser e suas atitudes (BATLIWALA, 1994).

A arte pode servir como essa espécie de catalisador. Narrativas cinematográficas são ferramentas poderosíssimas, pois elas têm o poder de analisar o que se passa na sociedade e moldar a opinião das pessoas sobre determinado fenômeno social, podendo também sensibilizar, chocar, moldar atitudes e opiniões, a arte pode possuir um efeito inegável na formação do indivíduo (JOHNSTON, 2006). O cinema ainda é um meio pouco explorado como procedimento pedagógico e educacional, o que é um desperdício, pois muitas lições e valiosos debates podem ser extraídos através de filmes que abordem temáticas sociais.

### **3-CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A violência contra a mulher não é um ato isolado, é um conjunto de práticas e poderes machistas que atuam e inferiorizam a mulher diariamente. Historicamente a mulher foi subordinada, oprimida, tendo suas liberdades, escolhas, sonhos e emoções sufocados por um regime patriarcal que abafa a sua sexualidade e seus desejos como pessoa. Na era da tecnologia novas formas de comunicação surgem e com ela novas formas de perpetuação do machismo e da violência contra a mulher. O compartilhamento de fotos e vídeos íntimos então, se configuram como uma violação brutal contra os direitos da mulher, contra sua privacidade e intimidade, causando o que chamamos neste trabalho de um feminicídio moral, onde ocorre “uma morte em vida”, já que diante desse fato a mulher terá prejuízos em suas relações sociais, com amigos e familiares.

Nesse contexto o bullying como violência contra a mulher se configura como uma prática realizada nos colégios que precisa ser combatida. Os meninos são educados para olhar a mulher como um objeto, desprezando os seus sentimentos, e, portanto, a mulher se torna um alvo fácil e se torna vítima de piadas e gozações. Levando-se em consideração que a fase da adolescência é um período de insegurança e instabilidade emocional para muitos jovens, a problemática do bullying deve ser amplamente combatida e enfrentada da melhor maneira possível, com o fim de protegermos cada vez mais os nossos jovens.

Assim, se faz necessária a busca pelo empoderamento feminino, acompanhado de uma desconstrução do machismo, como forma de mudança de comportamento dos homens e aumento da autoestima e autoconfiança das mulheres. Neste sentido, foi analisado nesse trabalho o filme “Depois de Lúcia (2012)” que levanta considerações importantes e que

precisam ser debatidas acerca desse tema que se configura como uma temática recorrente e problemática e que precisa ser discutida cada vez mais afim de podermos viver em uma sociedade mais justa e igualitária.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam todos feministas**. Companhia das Letras – 2014.

BARTKY, Sandra Lee, **Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression** (Routledge, 1990)

BATLIWALA, S. (1994). “**The meaning of women’s empowerment: new concepts from action**”. In. G. Sen, A. Germain & L.C.Chen (eds.), *Population policies reconsidered: health, empowerment and rights*, pp.127-138. Boston: Harvard University Press.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

BRASIL. **Projeto de Lei nº 5555 de 2013**. Disponível em:

[www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=734EB4B5C59F56BD1DF0E30C4124EB89.proposicoesWebExterno1?codteor=1087309&filename=PL+5555/2013](http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=734EB4B5C59F56BD1DF0E30C4124EB89.proposicoesWebExterno1?codteor=1087309&filename=PL+5555/2013)

BUITONI, Dulcília H. S. **Mulher de Papel: A representação da mulher na imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Loyola, 1981.

DAVIM, Rejane Marie Barbosa. GERMANO, Raimunda Medeiros. Menezes, Rejane Milions Viana. CARLOS, Djailson José Delgado. **Adolescente/Adolescência: revisão teórica sobre uma fase crítica da vida**. Disponível em:

[http://www.revistarene.ufc.br/10.2/html/10\\_2\\_14.html](http://www.revistarene.ufc.br/10.2/html/10_2_14.html). 2008. Acesso em: 26/07/2017 às 10:12

FANTE, Cléo. PEDRA, José Augusto. **Bullying Escolar- perguntas e respostas**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

FERNANDES, Valéria Diaz Scarance. **Revenge Porn: o feminicídio virtual na internet**. Disponível em: <http://www.cartaforense.com.br/conteudo/artigos/revenge-porn--o-femicidio-virtual-na-internet/16400>. 2016. Acesso em: 25/07/2017 às 15:22

GOLDENBERG, Jamie L., and Tomi-Ann Roberts, **'The Beast within the Beauty: An Existential Perspective on the Objectification and Condemnation of Women'** in Jeff Greenberg, Sander Leon Koole, Thomas A. Pyszczynski and Tom Pyszczynski (eds) *Handbook of Experimental Existential Psychology* (Guilford Press, 2004)

HOROCHOVSKI, R. R. **Empoderamento: definições e aplicações**. In: 30º Encontro Anual da Anpocs – 24 a 28 de outubro de 2006

JOHNSTON, Patricia, ed. **Seeing High and Low: Presenting Social Conflict in American Visual Culture**. Berkeley: University of California Press, 2006

KUHN, Annette. **The power of the image: Essays on representation and sexuality**. Routledge & Kegan Paul Ltd: London, 1994

LAQUEUR, Thomas. **La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud**. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1994

MOSEDALE, Sarah (2003) **"Towards a framework for assessing empowerment"**. Paper prepared for the international conference, New Directions in Impact Assessment for Development: Methods and Practice, Manchester UK, 24 and 25 November 2003.

OLIVEIRA, Josi Rosa de ; GOMES, Magda Altafini ; **Bullying: reflexões sobre a violência no contexto escolar**. Revista Educação por Escrito – PUCRS, v.2, n.2, jan. 2012.

SARDENBERG , Cecília M.B. **Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva feminista**. Transcrição revisada da comunicação oral apresentada ao I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres NEIM-UFBA - 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VIENA. **Declaração e Programa de Ação de Viena – 1993**. Disponível em: [http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2013/03/declaracao\\_viena.pdf](http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2013/03/declaracao_viena.pdf). Acesso em: 09/08/2017 às 15:12.

WEIL, Pierre. **Normose: a patologia da normalidade?** Jean – Yves Leloup, Roberto Crema – Campinas, SP: Versus Editora, 2003.

# FRIDA KAHLO: UMA PRODUÇÃO DE DISCURSOS E SENTIDOS

Elza Ferreira Santos<sup>i</sup>

Cristiane Mirtes da Fonseca<sup>ii</sup>

GT: CINEMA E GÊNERO

## Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar o filme Frida (2002), dirigido por Julie Taymor, baseado no livro sobre a biografia da pintora, escrito por Hayden Herrera. Tomaremos o filme como elemento de análise dentro dos estudos de gênero textual na perspectiva de que todo discurso promove sentidos. Assim, elaboraremos uma análise a partir das diferentes formas discursivas usadas no texto biográfico e na película citada. Os discursos biográfico e cinematográfico se entrelaçam e como tal reverberam na recepção, desencadeando uma discussão sobre as relações de gênero e sobre as questões de sexualidade que marcaram a época da pintora Frida Kahlo e que tanto estão em voga na contemporaneidade.

Palavras-chave: Discurso. Gênero. Sexualidade. Frida. Cinema.

## Introdução

O cinema é uma arte em constante diálogo. No caso da película Frida (2002), há uma interlocução frenética com a pintura, com a fotografia e com literatura memorialista de cunho biográfico além da aproximação com a história do povo mexicano e com as incursões políticas a partir de pessoas lendárias do comunismo. De um ponto de vista mais subjetivo, pode-se dizer que o filme dialoga com as questões existencialistas: o sujeito deve buscar sua autonomia em detrimento das agruras que querem transformá-lo em vítima. Esse é o sujeito Frida Kahlo, protagonista de um filme que conta sua vida ao tempo que conta sobre um contexto artístico e político da primeira metade do século XX.

O presente trabalho tem por objetivo analisar o filme Frida (2002), dirigido por Julie Taymor, baseado no livro sobre a biografia da pintora, escrito por Hayden Herrera. Tomaremos o filme como elemento de análise dentro dos estudos de gênero textual na perspectiva de que todo discurso promove sentidos. Assim, elaboraremos análises a partir das diferentes formas discursivas usadas no texto biográfico e na película citada. Os discursos biográfico e cinematográfico se entrelaçam e como tal reverberam na recepção, desencadeando uma discussão sobre as relações de gênero e sobre as questões

de sexualidade que marcaram a época da pintora Frida Kahlo e que tanto estão em voga na contemporaneidade.

O texto organiza-se didaticamente situando o leitor sobre como se constituem o livro e o filme, posteriormente, faz-se uma breve discussão sobre categorias que se sobressaem não só a partir do que se compreende da vida de Frida, mas também daquilo que espectador mais percebe com a película, a saber, Dor, sexualidade e pintura. Por fim, considerações, que se não finalizam a análise, encerrarão o artigo.

## **O livro**

"Frida - A Biografia" foi lançado nos EUA, em 1983. Escrito por Hayden Herrera, é fruto de uma pesquisa, inclusive resultado de uma tese de doutorado na City University de Nova York. Aliás, Hayden foi professora da Universidade de Nova York, já escreveu para *New York Times* e *Connoisseur* e traz neste livro um trabalho apurado e de fôlego acadêmico. São 624 páginas e cadernos de ilustração com reproduções de quadros marcantes de Frida, além de imagens do arquivo pessoal da artista e instigantes descrições dos quadros.

Herrera (1984) fez cerca de 100 entrevistas. Entrevistou pessoas que conviveram intimamente com sua biografada, como o primeiro namorado, Alejandro Gómez Arias, a sobrinha Isolda Kahlo, o escultor japonês e amante Isamu Noguchi e amigos do casal Frida e Diego Rivera, caso de Dolores Olmedo e Lucienne Bloch. Teve acesso aos diários da pintora e obteve cartas que ela escreveu desde a infância.

O livro esmiúça passagens corriqueiras e notórias da vida de Frida, como o caso com Trótski e outros amantes, homens e mulheres; o desejo frustrado de ser mãe; a especulação sobre suicídio, o gosto por provocações. Revela episódios engraçados, como a fuga de Isamu Noguchi sem uma meia da casa de Frida, ante a chegada repentina de Diego Rivera, que depois, arma em punho, ameaçou matar o japonês se ele insistisse no romance. Conta situações tensas como a morte da mãe de Frida, Matilde Calderón, o flagra entre Rivera, seu companheiro, e Cristina, irmã da artista, além de danças sensuais e labor artístico.

Embora escrita em 1983, a biografia nunca foi atualizada e, em certas passagens, soa datada.

Herrera admite que muito se passou desde então (VICTOR, 2011). Afirma que autores alemães descobriram que o pai de Frida, o alemão Wilhelm/Guillermo Kahlo, não era

judeu, diferentemente da informação consagrada e repetida no livro.

A biografia serviu de fundamentação para a composição do roteiro do filme Frida. Emblemático dos relacionamentos em torno da artista nos últimos anos, o longa hollywoodiano "Frida" (2002), estrelado por Salma Hayek, seduz o público tanto pelos momentos de intensa criação artística que resultou em telas consagradas quanto pelas peripécias no enredo amoroso que envolve Frida, Diego e amantes de ambos.

## **O filme**

O filme, que se propõe a ser uma cinebiografia da artista, tem nota 7.4 no IMDB<sup>1</sup>, foi produzido em 2002, ganhou 14 prêmios (dentre os quais: dois Oscars) e teve 42 nomeações, foi dirigido por Julie Taymor e tem como protagonista a atriz mexicana Salma Hayek. Possui excelente fotografia, com várias referências às cores da bandeira mexicana, e trilha sonora que inclui a bela canção 'Burn is Blue', ganhadora do Oscar e interpretada magistralmente por Caetano Veloso e a mexicana Lila Downs. Outro momento especial é aquele em que Chabela Vargas canta 'La Llorona' diante de uma garrafa vazia de tequila. Além disso, há grande interpretação dos atores, entre eles a atriz Salma Hayek.

A primeira cena do filme é a casa, em sua casa, chamada por ela de “Casa Azul”, hoje Museu Frida Kahlo. Nessa mesma casa, construída em 1904 por seus pais, aconteceram três fatos marcantes na história da artista: seu nascimento, seu casamento e sua morte, em 13 de julho de 1954 (BASTOS, 2008).

E a primeira aparição de Frida é ela numa cama. Vestida de modo elegante. A cama é um ícone de sexualidade e de descanso. Bem representa a intensa vida de prazeres vivida pela pintora mexicana ao mesmo tempo em que representa a intensa vida de dor, os meses em que ficou prostrada na cama se recuperando do acidente, recuperando-se das diversas cirurgias. A veste elegante também é icônica, pois suas vestes também marcam traços de sua subjetividade quer quando se vestia de modo masculino ou quando se vestia de acordo com os costumes populares mexicanos.

As consequências do acidente são retratadas no filme a partir de efeitos de animação. O desenho animado que reproduz o sofrimento de Frida no hospital ameniza o drama para os espectadores. A animação criativa se dá também quando conta a viagem de Diego

---

<sup>1</sup> *Internet Movie Database* é um dos mais respeitados sites de crítica popular de Filmes e Séries do mundo. Ver página em <http://www.imdb.com/title/tt0120679/>

Rivera a Nova York, como um King Kong, pois lembra o tamanho de Rivera, seu gosto por murais, seu sucesso ao ponto de ter sido convidado para pintar um mural no Rockfeller Center, mas a animação que mostra a queda do king Kong insinua a queda de Rivera quando se recusou a apagar o rosto de Lenin na pintura que fez, rompendo com o milionário Nelson Rockfeller, fato que desencadeou sua saída de Nova York.

O filme é rico pela interpretação dos atores:

Muito do filme funciona, é claro, através da sua protagonista feminina, cujo papel não é tão fácil e um verdadeiro desafio às vezes. O maravilhoso e gracioso Salma Hayek, que é imensamente talentoso, faz um ótimo trabalho aqui e acorda a Frida e ao mundo dela novamente. Hayek mantém perfeitamente o equilíbrio entre triunfos e perdas, alegria e tristeza, loucura e rotina diária, vida e morte. Ela é um prazer assistir, ela não toca Frida, ela é Frida. Outro personagem importante é, claro, Diego Rivera, o maior amor da vida de Frida. Alfred Molina, um grande ator britânico, é perfeitamente moldado para esse papel e, além disso, tem uma semelhança notável com o Diego real. Desempenho destacado também pelo elenco de apoio: Valeria Golino, Ashley Judd (com uma ótima imitação do sotaque mexicano), Geoffrey Rush e Edward Norton. (IMDb, 2002)

Boa parte dessa interpretação mostra uma mulher forte que não temeu romper com determinadas convenções tanto na vida social quanto na arte. Numa época em que os casamentos eram marcados por uma forte convenção religiosa ou ao menos pela convenção de um amor único e eterno, o filme mostra o quanto isso foi questionado pelo casal Frida e Rivera. Na arte, a grande arte era o estilo mural, de forte influência cubista e de comprometimento político de Diego. A pintura de Frida destoava dessa corrente, era marcada pela intensa subjetividade e realidade vivenciada pela pintora. A aproximação dela com André Breton – artista surrealista – fez com que a associassem à pintura surreal, entretanto, os seus autorretratos denunciavam a sua realidade mais do que seus sonhos.

### **Uma mulher popular, mas acima de tudo sensual, erótica e forte.**

Há inúmeros livros, novas e antigas edições, sobre Frida Khalo (1910 – 1954) e suas obras de encantadora dor latente. A vida da artista mexicana foi marcada por seu temperamento forte, pela sua bissexualidade e por fortes dores causadas por um acidente na adolescência. Muito se sabe e muito se escreve sobre Frida, popular ao ponto de ter o rosto estampando a nova cédula de 500 pesos no México.

Essa mulher que nutria um amor próprio e uma dualidade psíquica aparece representada em diversos autorretratos e juntamente com isso há uma atmosfera de lar carregada de sensualidade profunda, desprovida de polaridades sexuais convencionais ou de receios, continha uma intimidade tão premente que ignorava o gênero, buscava-se o amor entre homens e mulheres. Segundo Victor (2001), a biógrafa interpreta que as pessoas sentem fascínio pelo sofrimento alheio. E Frida enfrentou suas tragédias com força e alegria, transformando-as em poder. Esse sofrimento e alegria fizeram de Frida uma mulher extraordinária.

## **Dor**

“Estou habituada com a dor.” (Frida)

O filme é uma amostragem de uma pessoa que experimenta dores ao longo da vida. Mas não são dores escondidas ou daquelas que tornam a pessoa uma vítima desamparada ou que nos cause comiseração. O grito, a expressão de sofrimento aparece em seu rosto e em suas telas. A dor, porém, não a intimidou. Rivera logo percebeu que, para sua esposa, uma forma de superação seria a pintura e, por isso, incentiva-a a pintar.

Motivos para dor não faltavam. Frida teve poliomielite aos seis anos de idade. Sofreu um acidente de trânsito aos 18 anos de idade, inclusive esta é uma cena que acontece logo entre as primeiras cenas do filme: o bonde no qual estava colidiu com um trem. Ela passou por 39 cirurgias para corrigir sua coluna e sua perna direita. Tanto tempo de tratamento fez com que rompesse o namoro com seu primeiro grande amor e viu a família falir pois os gastos com sua recuperação eram enormes.

Dores maiores ainda virão com as traições de Diego e os abortos sofridos. Seu amor pelo pintor mexicano era a aposta de uma vida. Envolvendo o casal havia a arte, a política, o gosto pelo México e muita sensualidade. Uma pulsão de vida<sup>2</sup> que os movia para pintar e para amar intensamente. Para Frida, essa pulsão se constituía numa luta pela sobrevivência. Pela sobrevivência de sua arte e de seu ser.

O espírito revolucionário de Frida não se deve exatamente ao amor que sentia por Diego. Muito antes, percebe-se sua disposição para ser diferente das demais performances femininas de sua época. Era antes de tudo uma adolescente revolucionária. Aos 13 anos, fez parte da juventude comunista: “Sua identificação com a Revolução

---

<sup>2</sup> Paralela a pulsão de vida, também se percebe intensa pulsão de morte, pois seus quadros denotam a morte, a mutilação, o desejo de destruir-se.

Mexicana (1910-1920) foi tão forte que ela dizia ter nascido em 1910” (BASTOS, 2008, p. 24). Aos 15 anos de idade, incentivada pelo pai, foi uma das primeiras mulheres a entrar na Escola Preparatória Nacional, na qual havia um total de dois mil alunos, sendo apenas trinta e cinco moças, queria ser médica. Neste período, ela participava ativamente do movimento estudantil e fazia parte de um grupo chamado Os Cachuchas, composto por sete rapazes e duas moças.

Se tomarmos o gênero como “constructo social”, veremos aí mais do que uma construção convencional. Frida se desamarra das convenções sociais às quais a maioria das mulheres se amarrava e começa desde cedo a quebrar paradigmas, o universo tradicionalmente masculino era seu: em casa acompanhava sempre o pai, na escola com leituras ousadas e na arte como vanguardista.

Era uma mulher literalmente ativa. Uma pintora, especialmente de si. Pelo filme e pela biografia, destaca-se uma mulher atenta ao mundo que a cercava, mas centrada em seus desejos. Sua arte estava fincada no México em suas cores e tradições, mas fincava-se, predominantemente, nela mesma, exemplo maior são seus autorretratos. Se sofria ou se amava, a razão sempre a levava a sua ferida narcísica. Desenhava e pintava seu sofrimento, seu grito. Ao pintar a sua dor não se pode negar que junto a ela estava a dor do povo oprimido, a dor das mulheres marginais.

Apesar do espírito revolucionário e da altivez que possuía, o amor que sentia por Diego contraditoriamente fazia sentir-se uma típica mulher traída, desesperada para salvar o casamento. Mais do que perdoar o Rivera pelas traições precisava se perdoar por manter-se com ele. Vê-se o esforço em compreendê-lo. No filme, fica nítido o momento cru de sua dor quando se apercebe da traição de Rivera com a irmã Cristina. A irmã de Frida costumava ser para ela zelosa, cúmplice e amável. De fato, a relação amorosa que mantinha com Diego era constantemente interpelada pelas traições que lhe causavam sensações de perda. Ao mesmo tempo, essa relação instigava-a a manter acesa a paixão por ele, tanto que os divórcios não conseguiram afastá-los definitivamente.

Para lidar com o amor por Diego, assumiu posições controversas: ora agindo convencionalmente como uma mulher ferida, ora como um homem que facilmente se embriagava pelos bares e buscava prazer nos braços de outras mulheres.

### **Feminilidade versus masculinidade**

Quando Frida nasceu, a mãe, Matilde Calderón estava de luto do único filho

homem que teve. Ademais, a mãe teve, posteriormente, ao nascimento de Frida uma gravidez precoce. Nasceu uma menina. Que lugar na família, Frida ocupou?

Seu pai foi fotógrafo, considerado o primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México. Ela tomava conta do pai que sofria de epilepsia. Havia muitos gostos em comum. Marcou profundamente a sua vida no que diz respeito ao desenvolvimento de suas aptidões artísticas. Era com ele que compartilhava a pintura. Sua afeição pelo pai lhe possibilitou não só enfrentar as dores como também abraçar a arte. Foi ele que primeiramente aceitou seu casamento com Diego. Segundo Levinzon (2009, p. 50), “sua presença em sua vida introjetar um objeto bom, acolhedor, um interlocutor que era buscado nas telas e nas tintas com que expressava seus sentimentos”.

Não se fará aqui um percurso psicanalítico sobre as escolhas e atuações de Frida Kahlo. Destacar-se-ão posições que vai assumir para viver. O Gênero são performances construídas por meio dos discursos ditos e ouvidos ao longo da existência (BUTLER, 2003). Os discursos maternos, paternos, fraternos ou outros quaisquer que tenham marcado a infância de Frida vão contribuir para as performances que Frida adotava em sua atuação de mulher, de pintora, de amante, de filha/o. Provavelmente, todas essas performances eram conscientes, mas elas eram formas de encarar a vida do ponto de vista social e psíquica. Conforme Butler (2003) não existe uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero, na verdade, a identidade é performativamente constituída.

Queria ser menino, vestia-se feito homem. Praticava natação, boxe. Queria amar mulheres amava-as, queria sentir prazer com outros homens, sentia-o. Queria usar roupas provocantes usava-as. O fato é que rompeu com os paradigmas puritanos da sociedade mexicana que, no cinema, aparecem representados pelas crenças religiosas da mãe. Por exemplo, ao casar-se repudiou a cor branca; ao falar, empregava palavrões e apreciava, acima de tudo, o humor obsceno.

Se por um lado preferia estar com o pai, por outro, tinha uma afeição dolorida pela mãe. Sabia das infelicidades maternas<sup>3</sup>. Sua identificação com a mãe é pelo avesso. Sendo a mãe uma mulher fria, sem amor e extremamente conservadora, Frida, ao contrário, sensível, apaixonada, vanguardista na política e na arte.

## **Sexualidade: Bissexualidade**

---

<sup>3</sup> O primeiro marido de sua mãe suicidou-se em presença dela. Casou-se com Guillermo não por amor mas porque este lembrava seu primeiro esposo.

O sexo é precoce em sua vida. O filme retrata seus amantes, mulheres e homens. Era de fato, uma forma de aproveitar a vida. Há momentos no filme que se insinua uma Frida vingativa que procura mulheres e homens como um modo de vingar-se das traições de Diego, em outros momentos insinua-se que está competindo com ele, pois mantém relações sexuais com as mesmas mulheres com quem Diego se relacionou e ocorrem ocasiões em que se aproxima de homens e de mulheres para provocar-lhe ciúmes. Enfim, vingança, competição e ciúme dizem pouco sobre a sexualidade de Frida. Por certo são modos de resistência presentes nas relações de poder vivenciadas.

O exercício do prazer sexual é um modo de estar no mundo. A sexualidade desde sempre é presente na vida de todos. Para com as mulheres, numa cultura ocidental, cristã, muitas vezes ela é tolhida (FOUCAULT, 2003). No caso de Frida, logo cedo aprendeu a encontrar formas de se livrar das proibições. Primeiro é preciso lembrar que os atos não são isolados. Frida nasce de um corpo mas é noutro corpo que é amamentada. É no corpo de uma índia. Mas a índia acusada de ser alcoólatra é despedida e Frida passa a ser cuidada por outro corpo. É importante assinalar isto para mostrar que desde a mais tenra infância esse sujeito que se formava precisa aprender a lidar com as perdas, as permutas de afeto que estava a receber. O nascimento de Frida aconteceu em meio à dor que a mãe sentira por ter morrido seu único filho homem<sup>4</sup>. Nesse sentido, Frida nasce ao que parece para ocupar o lugar do morto no coração materno, mas logo se percebe que isto não é suficiente, pois a mãe engravida de uma outra menina.

Ora, buscar o outro pode ser uma tentativa de buscar o objeto de amor para sempre perdido. E isto exatamente não depende do sexo do outro porque depende antes de tudo de saciar o prazer narcísico. A relação que mantém com as mulheres, por vezes, é ambígua. Considerando que boa parte de suas amantes foram também de Diego, Frida amava-as num misto de disputa, de prazer e de passatempo. A relação que mantinha com os outros homens também era ambígua, desejava-os e usava-os para provocar ciúmes em Diego. Ela seduzida seduzia-os, mas os descartava após certo tempo. Os amantes estavam associados à arte ou à política. De modo que o sexo era viabilizado pela paixão que nutria pelo comunismo e pelas artes plásticas.

Diego, seu único amor? Pode ser, como foi dito, a pintura os unia, embora fossem

---

<sup>4</sup> Ver a tela, entre outras telas, O meu nascimento ou Nascimento (1932).

distintas linhas poéticas. Tinham o apreço pelos livros, pelo comunismo, pelas festas e pela bebida. Nutriam o bom humor e o gosto por amantes. Tudo isso os faziam únicos entre si. Porém, por que amantes? Para desabafar, para compensar a traição, para se auto afirmar como sedutora, para viver intensamente o princípio do prazer. Enfim, porque o sexo tal como a arte servem-lhe de descarga de sua libido. É na arte e no sexo (ou no amor), principalmente, que ela alimenta o viver, afugenta sua dor, seus pensamentos suicidas.

## **A pintura**

A relação pai filha deve ter incentivado Frida a ter se tornado uma artista. O pai fotógrafo não escondia a satisfação pelas pinturas da filha. Ademais, conforme mostra o filme, acamada em processo de recuperação sobravam-lhe poucas situações que pudessem servir-lhe. Um dessas foi pintar. É a arte que, neste momento de recuperação de cirurgias, lhe proporciona o espaço para continuar sendo irreverente. Essa irreverência, por um lado, aponta para o desejo de ser livre, por outro acentua as divergências que tinha para com a mãe beata e para com as mulheres de sua comunidade treinadas apenas para o casamento.

Assim se o pai inicia em Frida o gosto pela arte é com Rivera que sua arte vai consolidar-se, pois este lhe dá, na condição de mestre, o aval para continuar pintando. É curioso que o grande muralista se interesse por temas miúdos dolorosos presentes nas telas de Frida. Reconhece nela não uma competidora ou rival, mas alguém que possui uma identidade artística. Observe que Frida vai mostra suas telas a Rivera, mas ela não o imita. Ao contrário ela se mostra a ele. Diego não hesita, insere a figura de Frida no afresco que realizava no Ministério da Educação Pública. “Com esse ato, ele aprova-a como artista e a apresenta ao mundo: Frida é retratada com uma estrela vermelha no peito” (ZAMORA, 1987, p. 224).

Com Diego, Frida começa a fazer parte do mundo dos artistas, de suas festas de suas ideologias. Daí para o casamento foi rápido. E tal como no casamento de corpos, também no casamento artístico eles eram livres ou, ao menos, tentavam se permitir liberdade. Diego mostrou a Frida o México, a cultura popular do país. Há cenas no filme em que isso fica claro – a ida deles ao mercado – a ida deles aos bares ouvir música popular etc. Mas, ainda era o ser Frida que mais forte aparecia em suas telas.

Sua pintura é intimista. Ainda que as cores, as tradições e o folclore mexicano

apareçam nela, Frida transcende. Pinta a dor, pinta o amor, pinta o desejo, consequentemente, pinta aquilo que não teve: o filho, o amor fiel etc. Também sua arte pinta a amiga imaginária, seu jeito homem de ser, sua sensualidade. Tudo isso numa afronta ao mundo real que exige a normalidade.

Ao pintar o vazio da tela, Frida denuncia seu ser, seu corpo, suas convicções a uma sociedade que pregava a monogamia e para a qual educava principalmente as mulheres para isso. Seu corpo sentia dor mas clamava por prazer, a dor impulsionava a pintura, seja para amenizar o sofrimento seja para buscar uma forma de realizar-se como mulher e como pintora: Seu trabalho artístico lhe possibilitou expressar e elaborar pensamentos e emoções profundas” (LEVINZON, 2009, p. 58).

### **Considerações finais**

Magdalena Carmem Frieda Kahlo y Calderón foi sem dúvida uma grande artista, uma grande mulher inspiradora para tantas outras mulheres artistas ou não. Uma inspiração para as feministas. O livro e o filme carregam em si essa grandeza. O primeiro não se furtou a uma longa e detalhada pesquisa. O segundo que partiu do primeiro, narrou com destaque a vida, a arte e os amores de Frida sem cair no sensacionalismo tosco da idealização de uma heroína ou no sofrimento desmesurado para arrancar lágrimas de um público. Com mestria livro e filme se complementam.

Para as leitoras e leitores, a percepção de que uma mulher forte não se faz apenas de conquistas. No plano sentimental, a grande lição é que as mulheres inseridas em sua construção histórica avançam e recuam, há contradições que permeiam o estar no mundo diante do outro, principalmente, quando se é diante do outro que se ama. No plano artístico, marca-se a autonomia. Embora reconhecesse em Diego Rivera um mestre, soube expressar-se de modo extraordinário. O seu ser e estar no mundo sempre lhe gritavam e isto colocou em suas telas que até hoje emocionam.

Frida kahlo teve seu corpo como receptáculos de dor, mas foi exatamente a dor que a fez pintora. Fez dele uma fonte de sedução e de prazer. Foi o corpo seu objeto de pintura preferido, se lhe negou um filho, ofertou-se-lhe constantemente para ser pintado, vestido de diversas formas, alegre ou triste.

Enfim, uma mulher para quem tudo foi intenso. Uma revolucionária na arte, no sexo e na vontade de viver.

## Referências Bibliográficas

ARMAZÉM DA CULTURA. **Biografia de Frida Kahlo finalmente ganha versão em português** postado por Mariana em 23/11/2011. <http://armazemcultura.com.br/biografia-de-frida-khalo-finalmente-ganha-versao-em-portugues/>. Acesso em 15 de julho de 2017.

BASTOS, Marli Miranda. A sublimação, o trauma e o corpo: Frida Kahlo. Dissertação defendida no Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. EUA, Canadá, 2002. 120 min.

HERRERA, Hayden. **Frida: Una biografia de Frida Kahlo**. Traductora: Angelika Scherp. México: Editorial Diana, S.A., 1984.

IMDb. **Reviews & Ratings** for Frida, comentário feito por gripping performance by Hayek Author: Roland E. Zwick. 2002. <http://www.imdb.com/title/tt0120679/reviews>. Acesso em 21 de julho de 2017.

LEVINZON, Gina Khafif. Frida Kahlo: a pintura como processo de busca de si mesmo. **Revista Brasileira de Psicanálise** · Volume 43, n. 2, 49-60, 2009.

VICTOR, Fábio. **Reflexos de Frida**. Folha de São Paulo, 2001. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0610201109.htm>. Acesso em 20 de julho de 2017.

ZAMORA, M. **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo** (Vera. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

---

<sup>i</sup> Doutora em Educação. Professora no Instituto Federal de Sergipe (IFS). Membro do Programa de pós graduação - Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica do IFS.

<sup>ii</sup> Mestre em Literatura. Professora do Instituto Federal de Sergipe.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CAMPUS DE SÃO CRISTÓVÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA  
DISCIPLINA DE CINEMA E GÊNERO**

**Autora:** Érika Sousa Vieira de Castro – erika.castro.s.v@gmail.com  
*Mestranda do Programa de Pós Graduação em Antropologia - Universidade Federal de Sergipe*

**Autor:** Carlos Eduardo Bezerra - carlosbezerra12@hotmail.com  
*Mestrando do Programa de Pós Graduação em Antropologia - Universidade Federal de Sergipe*

**Gênero:** Documentário

Mulheres das águas. Direção: Beto Novaes. Produção: Universidade Federal do Rio de Janeiro e Projeto Educação através das Imagens/PR5/IE. 2016.

**Artigo:** “CORPOS NA LAMA”: Uma etnografia de tela sobre a invisibilidade e a saúde da mulher em áreas pesqueiras do Nordeste brasileiro

Esta pesquisa visa discutir a saúde e o engajamento da mulher em busca dos direitos ambientais e humanos, a partir do documentário “Mulheres das águas”. A película retrata o cotidiano das pescadoras dos manguezais do Nordeste brasileiro que lutam contra as ilegalidades do avanço industrial na região. Para tal, utilizamos a “etnografia de tela” como modo de apreender os sentidos retratados por meio do documentário. Percebemos que a ausência de políticas públicas feministas e a carência de um controle institucional que minimize os danos ambientais têm comprometido diretamente a saúde dessas mulheres. Concluimos que mesmo na contemporaneidade, em que se pulsam as discussões sobre gênero e feminismos, a condição da mulher em determinados lugares permanece oculta pelas classes majoritárias.

**Palavras-chave:** Cinema e gênero – Saúde da mulher – Antropologia visual – Antropologia da Pesca.

## INTRODUÇÃO

De acordo com Gomes (2012) e Figueiredo (2014), a definição mulher pescadora não é consensual. Como a atividade pesqueira é vista como sendo primordialmente um trabalho masculino, há quem utilizasse o termo mulher marisqueira, para definir a atividade das mulheres nos manguezais, no entanto, segundo a Lei de Crimes Ambientais Brasileiro em seu artigo 36, a definição de pesca é ampla e, do ponto de vista do dispositivo legal, mulher marisqueira, ou aquela que faz a coleta de crustáceos, moluscos e congêneres pratica a pesca, sendo ela assim, pescadora. Tal questão remete á uma discussão sobre gênero, na medida em que, a divisão sexual do trabalho, perpassa na construção de um discurso sobre o trabalho feminino na atividade pesqueira. De modo geral, gênero, assim como raça/etnia e classe, é uma categoria analítica, histórica e empírica que compreendem “os processos de produção de novas subjetividades masculina e feminina” (ARAÚJO, 2005, p. 41). Com isso, visa democratizar as relações de gênero e, ao mesmo tempo romper, com a ideia social engessada por valores binários, hierárquico, patriarcal. (SAFFIOTTI, 1997; SCOTT, 2005 apud ARAÚJO, 2005).

Almejamos com esta proposta fazer uma abordagem sobre as temáticas de gênero, saúde e cinema, utilizando-se dos recursos midiáticos, neste caso o documentário, por seu efeito social de informar, instruir e re/des/construir os valores já engessados na sociedade (SANTOS, 2016). Nos termos de Balestrin et al (2012, p. 90) “A tela torna-se uma teia de discursos. Discursos esses que fazem as realidades existirem, persistirem e, por vezes, modificarem-se”. Concordamos aqui que o cinema possui um caráter pedagógico cultural, na medida em que toda a produção filmica embora apresente uma arte paradoxal do “ser” e do “parecer”, o cinema não deixa de ser uma realidade social (BADIOU, 2015).

Este artigo visa discutir as problemáticas apresentadas no documentário, “Mulheres das águas” (32min25seg), dirigido por Beto Novaes. A película apresenta os dilemas diários enfrentados pelas pescadoras do nordeste do Brasil (Bahia e Pernambuco) dentre eles, a ausência de uma assistência à saúde da mulher e o surgimento de doenças ambientais, estas, ocasionadas após a instalação de indústrias nas regiões pesqueiras da Ilha de Maré (BA), Salinas da Margarida (BA), Taperoá (BA), Goiana (PE) e Sirinhaém (PE).

Destacamos a temática da saúde da mulher em nossa discussão por percebermos claramente no vídeo, a gravidade dos efeitos motivados pelo lançamento de poluentes químicos nos rios e manguezais. Existem vulnerabilidades neste grupo, nas quais se

potencializam em três medidas, a nosso ver: o gênero, o fator geográfico e a invisibilidade do trabalho da pesca.

As protagonistas residem e trabalham em áreas periféricas de dois principais centros urbanos do Nordeste (Recife e Salvador). De acordo com Martins (1992), a periferia é a oposição da transformação civilizatória forjada pelo surgimento da cidade e da própria urbanização. Dito de outro modo, na periferia que se vislumbra em grande medida a falência da atuação estatal e onde ocorre a sujeição da cidade e da urbanização ao capital.

### **1. “ETNOGRAFIA DE TELA”: UM *TEASER* METODOLÓGICO NO CINEMA**

O método empregado para esta pesquisa foi a “etnografia de tela”, advinda da Antropologia Visual, e compreendida como uma pista metodológica interdisciplinar, pois, articula tanto as análises audiovisuais (imagem em movimento, cinema, linguagem, semiótica, sintaxe e etc.) como as teorias antropológicas. (RIAL, 2005; BALESTRIN e SOARES, 2012; AYRES e RIAL, 2014).

Para entender a “etnografia de tela”, é preciso, primeiramente, assimilar o conceito de etnografia. Podemos dizer que a etnografia possui três momentos: a formação teórica, o trabalho de campo e o registro/escrita (URIARTE, 2012), sendo a primeira fase, o processo de apreensão do conhecimento teórico. Na atividade de campo, e já relacionando com a ideia entre a etnografia e a “etnografia de tela”, é o momento de imersão mais aprofundada do pesquisador sobre a cultura do outro. É ainda, um exercício de “olhar mais e mais a tela de diversos ângulos” (BALESTRIN et al (2012, p. 89), transformando tanto quem vê quanto o que vê. A partir desta premissa podemos considerar então, que a tela, ao mesmo tempo em que observa, é também observada? Sim, pois o vídeo que é exibido na tela pode, também, ser um olho de observador e que não vê com um olho só, tampouco ele é um olho humano, mas um “olho câmera” (BALESTRIN, 2012, p. 94). Nos bastidores da produção fílmica existe um coletivo (roteirista, atores, figurinistas, cinegrafistas e etc.) responsável por sua realização. Portanto, o filme é fruto de uma elaboração moldada socialmente que é transmitida pelo “olho câmera”. As lentes deste olho câmera, transmitem diferentes olhares (valores sociais) e, nada mais que, reproduz uma teia de discursos, isto é, realidades (não fixas) sobre um assunto, conceito ou situação e etc. (BALESTRIN et al, 2012; RIAL, 2004).

E por fim, a escrita é o momento no qual tentamos colocar a ordem no lugar das coisas. É a última etapa na qual exige do pesquisador um nível de experientiação em campo que seja

capaz de fazê-lo compreender e registrar detalhadamente o seu objeto de análise (URIARTE, 2012). De acordo com Geertz:

“[...] a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...] uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares, inexplicitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar [...] Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos [...]” (GEERTZ, 1989, p.20).

Neste sentido, a prática etnográfica se faz a partir de uma “descrição densa” sobre um jogo complexo de estruturas e experiências sociais imbuídas de variáveis, gestos, controvérsias, comportamentos e relações que elucidam as realidades e os microcosmos diferenciados (GEERTZ, 1989; CAVALCANTI, 2010; AYRES e RIAL, 2014).

De modo geral, o método etnográfico também pode ser aplicado pela “etnografia de tela”, pois, os recursos de linguagem disponíveis que falam das culturas, dos contextos, das problemáticas, sejam discursos imagéticos, sonoros, cenográficos, textuais e etc., são considerados em ambas (RIAL, 1999 apud Balestrin et al 2012; SANTOS, 2016). A diferença, talvez, esteja no cenário e, que neste caso, ao invés da aldeia, a imersão é na tela. É daí que a “etnografia de tela” entra em cena (RIAL, 1999 apud Balestrin et al 2012; SANTOS, 2016).

O cinema pode bem representar as dinâmicas das realidades sociais, na medida em que ganha um sentido educativo, pois, o que é proferido na trama pode modificar uma pessoa, no sentido de instruí-la, provoca-la ou emocioná-la (BALESTRIN et al, 2012).

Consideramos esta pesquisa como um ensaio, ou “uma aposta metodológica” da “etnografia de tela” (BALESTRIN et al 2012) pois, tal análise exige da dedicação e do tempo do pesquisador para uma aprofundada imersão nas imagens em movimento. Por isso consideramos que este artigo, na verdade, apresenta um *teaser* do quê poderia ser.

Nossa partida inicial atribuiu à escolha do documentário com a temática que houvesse relação com a disciplina, “Cinema e Gênero”, cursado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema. Optamos por um vídeo no qual teríamos livre acesso (*on line*) para quantas consultas fossem necessárias. Após uma semana de buscas e discussões, da lista

de longas e curtas que assistimos, elegemos o documentário do Selo Fiocruz Vídeo (UFRJ), “Mulheres das Águas” (32min25seg), dirigido por Beto Novaes. A escolha da película se deu pela proximidade da temática, de um dos autores deste artigo, com o seu objeto de estudo. Sobre a metodologia aplicada, seguimos o viés da “etnografia de tela” e utilizamos como base teórica Rial (2004, 2005), Balestrin et al (2012) e Ayres et al (2014). Trilhamos nossas análises, a partir dos recursos filmicos narrativos e imagéticos para ilustrar o nosso debate. Assistimos a película repedidas vezes a fim de apreendermos o conteúdo e, simultaneamente, fizemos anotações e esboçamos organogramas que nos dessem auxílio na compreensão das análises. Ao assistir o documentário, tivemos a liberdade de realizar inúmeras interpretações. Liberdade esta, na qual a própria “etnografia de tela” e o cinema nos favorece (BALESTRIN et al 2012). Direcionamos a nossa problemática sobre a questão da saúde da mulher pesqueira, por ser ainda um assunto, embora debatido por alguns pesquisadores, pouco visibilizado. Procuramos apresentar também, alguns aspectos sobre o engajamento das mulheres no contexto pesqueiro que em uma força tarefa se organizam, se movimentam, em prol das lutas sociais e ambientais. Durante o processo de análise do documentário, para que pudéssemos sustentar a nossa discussão, realizamos pesquisas bibliográficas e consideramos as discussões em sala de aula, além da literatura ofertada durante a disciplina de “Cinema e Gênero”.

## **2. RESULTADOS E DISCUSSÃO**

Reconhecemos como três pontos chaves: a flor do cachimbo, a maré e a lama e utilizamos para guiar a nossa discussão sobre a trama. Consideramos que tais elementos são representativos da pesca feminina, contexto no qual estamos retratando. Embora saibamos que a participação de outras pescadoras no vídeo possuem informações valiosas para o nosso trabalho, como estratégia metodológica, decidimos centrar os nossos olhares nos discursos da protagonista Eliete Paraguançu.

O documentário começa ao som do movimento da água e sobre um efeito *fade in*, surge um novo plano com a imagem do sol cintilando a água. Gradualmente, a imagem se torna mais nítida, até que se focaliza a planta do mangue que flutua na água. Subitamente, a tela muda de cena e, simultaneamente, a voz de Eliete Paraguançu sobressai. Novamente, o plano muda de ação e Eliete aparece caminhando pelo manguezal em uma imersão sobre o seu passado, revelando-nos em seu íntimo, a forte influência familiar, desde o seu primeiro contato com a pesca...

### ***Flor de cachimbo***

A atividade pesqueira é uma atividade familiar produzida e transmitida oralmente por gerações sucessivas e é, também, um processo cumulativo dos saberes e fazeres femininos e masculinos, apreendidos cotidianamente através das relações.

Eliete Paraguançu nas primeiras cenas da película fala sobre sua relação desde muito nova com a pesca e o mangue: “Desde que me entendo por gente, eu já pescava (...) e assim quando minha mãe ia para a maré me levava. A gente acaba passando essa cultura e assim meus filhos vão para o mangue (...)”. Autores como Mauss (2003) e Gomes (2012) acreditam que na barriga, antes mesmo da criança nascer, a construção do simbolismo familiar já acontece. É no seio familiar que vivenciamos nossas experiências, das quais os processos de aprendizagem cultural são ensinados. Essa relação precoce com o ambiente marinho transcende a ideia paisagem-espaco-labor á questão geracional, em que os ensinamentos são apreendidos de mãe para filha desde muito cedo, e assim, o estilo de vida pesqueiro vai sendo passado. Dando continuidade à cena:

(...) tem a flor do mangue que a gente chama de cachimbo. É uma florzinha que já cai em pé. Aí quando eles vão eu digo: ‘Não mexa no cachimbo porque o cachimbo vai cair em pé e vai nascer mangue!’ Então eles já vêm com esse respeito do mangue. O mangue pra gente ele é sagrado. (00 min 30 seg).

Compreendemos ainda que, as atividades pesqueiras resultam além de uma ligação entre valores, geração, interessoalidades, cognição e, podemos incluir também, um envolvimento ecológico. De acordo com Lima (2015, p.83), “Em sintonia com a proteção da Biodiversidade, os mitos são histórias que fazem o povo do mangue manter um certo respeito por todos os seres da natureza”. A partir dessa afirmativa, a preocupação de Eliete em proteger a flor de cachimbo pode ser vista, no entanto, como uma sanção para o controle ambiental do mangue e seu entorno, por isso, é também considerado como sagrado.

Por serem também, dotados de conhecimento sobre o meio-ambiente marinho, os pescadores têm um papel fundamental para os programas de manejo em áreas pesqueiras, sendo as mulheres não excludentes de toda essa participação (DIEGUES, 2003).

### ***“A Maré”***

Segundo Gomes (2012, p. 28), “[...] o trabalhador da pesca artesanal/mariscagem nada pode criar sem a natureza, sem o mundo externo sensível. O ambiente marítimo é o local onde ele é ativo, a partir do qual e por meio do qual produz as coisas”.

Entendemos que o ambiente da pesca não é apenas uma categoria de trabalho para o grupo pesqueiro, ele medeia o diálogo entre humano e natureza. Isso exprime o caráter sensível e tênue entre essas relações:

Tem dias que eu acho que a Maré ela tá bem arrumada, bem maquiada, bem bonita. Tem dia que ela tá chateada, como nós mulheres também. Tem dia que estamos mais bonitas, tem dia que estamos mais chateadas. Então eu relaciono o mangue e a coroa com a mulher. Na pesca a gente se sente livre. Tem essa relação da sentir liberta e livre (1 min 40 seg).

Alargando a essa ideia, as histórias, os mitos, a magia e os seres inanimados fazem parte do imaginário popular pesqueiro que se misturam á realidade (DIEGUES, 2003; PENA et al. 2011 apud GOMES, 2012 p. 61).

### ***“Corpos na Lama” – Saúde da Mulher***

O desenvolvimento industrial sem uma regulação estatal efetiva, não tem sido benéfico para as populações que vivem da pesca, especialmente para a população feminina que cotidianamente trabalha nos manguezais. Eliete e as outras pescadoras ressaltam a todo o momento no documentário que a crescente poluição dos mangues, tem causado a mortandade das espécies ali presentes e, com isso, ameaçado também a vida das pescadoras e de suas famílias:

“... e aí vem o complicado, mata os mangues, mata os berçários e a vida da gente que tá com nosso corpo na lama, a lama tá com produto químico e q vai gerar algum tipo de doença para nós mulheres marisqueiras que tá com nossos corpos jogados nessa lama” (22 min 00 seg).

Eliete na declaração acima chama á atenção para uma questão de saúde pública, pois, através do contato dos corpos na lama do manguezal, houve um aumento no número de casos de doenças causadas por bactérias. A mais específica são os *cocobacilos*, um tipo de bactéria que pode ocasionar problemas diversos para a saúde da mulher, dentre elas a vaginose bacteriana, candidíase e, se a mulher estiver grávida, pode provocar um parto pré-maturo.

O médico e professor Dr. Paulo Pena (Universidade Federal da Bahia) e a representante do Conselho Nacional da Saúde, Elionice Sacramento que aparecem no vídeo, estão engajados na luta com as pescadoras. No entanto, não observamos um enfoque na discussão das doenças ambientais. Neste sentido, é importante que hajam políticas públicas direcionadas a um

programa da saúde feminina que abranja em sua integralidade, qualquer doença relacionada ao contexto pesqueiro. Contudo, sabemos que, existe um caminho longo para que se consiga uma atenção especializada da saúde para essas áreas.

Eliete, assim como as outras pescadoras, entendem o perigo do corpo em contato com o mangue poluído e faz alusão aos corpos das mulheres jogados na lama, alertando que a saúde está ameaçada, contudo, a vida delas também. O reconhecimento da importância de se firmar uma política pública da saúde voltada às mulheres da pesca e a consciência de que os problemas enfrentados estão longe de serem equacionados fez-se dos movimentos sociais, uma política de luta das mulheres para transformar o campo das águas em um lugar de produção e não de disseminação de doenças.

A partir dessas análises podemos conferir a ideia do papel das mídias audiovisuais como um artefato pedagógico cultural. Neste caso, o documentário é um instrumento que possui o efeito de denunciar, ao mesmo tempo alertar e conscientiza a população, o Estado e as empresas privadas dos atuais problemas ocasionados pelos dejetos químicos lançados nos rios e nos mangues das regiões relatadas.

Como resultado das análises, entendemos que a maré, a lama e a flor de cachimbo, explicam a relação direta dessas mulheres com os manguezais e que esses três elementos possuem relações entre si. Apesar de bem delimitados no documentário, as comparações feitas por Eliete entre a mulher o mangue, o rio e a coroa, culminam na importância do indivíduo para o todo, pois, embora se tratem de regiões geograficamente distintas, as reivindicações regionais possuem propósitos em comum: assistência à saúde permanente direcionada às comunidades pesqueiras, reafirmação identitárias e conservação ambiental.

### **3. CONCLUSÃO**

Parece-nos relevante o próprio caráter educativo do filme na medida em que denuncia uma realidade que em grande medida, passa despercebida frente ao avanço industrial em regiões, nas quais, a legislação brasileira declara como proteção permanente, a exemplo dos manguezais. Conforme o Código Florestal Brasileiro (Lei nº 12.652 de 25 de maio de 2012): “Art. 4o. Considera-se Área de Preservação Permanente, em zonas rurais ou urbanas, para os efeitos desta Lei: VII - os manguezais, em toda a sua extensão”. Em termos práticos significa dizer que o Estado criou uma legislação de proteção dos manguezais e ele mesmo não operacionaliza os meios para a efetivação do ordenamento pátrio no que diz respeito à fiscalização e proteção das regiões úmidas.

Podemos concluir que a assimetria das relações sociais que tangenciam e conectam marcadores sociais como classe, gênero, identidade e poder, não estão ainda superados. E que, apesar dos discursos sobre gênero serem bastante debatidos na academia e também na mídia, visando desconstruir os comportamentos hegemônicos e colonizantes/colonizados, a discriminação ainda se faz presente no cotidiano. Neste sentido, a saúde da mulher circunda essa realidade, na medida em que a concepção sobre o cuidado persiste na reprodução e pouco se preocupa na integralização da saúde com o cultural, o econômico e o social. Dessa forma, se faz necessário que os órgãos estatais, bem como, os agentes da saúde compreendam a importância de um programa de saúde da mulher que contemple esses e outros aspectos como a sexualidade e o *habitus* de vida e trabalho para que então, tal proposta seja realizada em sua completude (VILELLA e MONTEIRO, 2005; GOMES, 2012).

O engajamento e a insurgência das pescadoras, que já vem acontecendo nas comunidades pesqueiras das regiões da Bahia e Pernambuco, é fundamental para o impulsionamento de tais mudanças. Com isso, pressiona o Estado e a população para a urgente necessidade de transfiguração da saúde pública, de modo que atenda as atuais deficiências em relação à assistência populacional. Entende-se assistência como garantias e proteção permanentes das comunidades tradicionais, considerando os seus diferentes descritos acima. A atuação de organizações políticas que representem as comunidades pesqueiras reforça e, também é importante, na mediação frente às negociações entre lideranças locais e as empresas estatais e privadas.

Em suma, o descaso público com a saúde da mulher fere a constituição dos direitos humanos. Desse modo, o documentário denuncia a precariedade diante à ausência dos direitos básicos da saúde e do trabalho. As declarações feitas no documentário fazem um apelo ao poder público para a autuação das irregularidades ocasionadas pelos conglomerados industriais. Enxergamos dessa forma, que mais uma vez as relações de poder pisoteiam as classes minoritárias no caso pesqueiro. Portanto, podemos concordar que o documentário, “Mulheres das Águas”, como instrumento de resistência, é um artefato pedagógico cultural, pois, busca, ou pelo menos tenta, indagar, informar, protestar, conscientizar e sensibilizar o telespectador e o Estado sobre as realidades compreendidas na tela.

A proposta apresentada no artigo teve como objetivo apresentar uma das inúmeras e possíveis interpretações, a partir da etnografia de tela. Através dos aspectos conflitivos, ambíguos, redundantes, etc. que o filme modifica e interpela o telespectador. A cada novo ângulo, um olhar diferente. Existe o olhar do telespectador e o da própria tela, o “olhar da

câmera”. Esses olhares mesclam memória, emoções, percepções em um jogo de constructos sociais e, se a lente for nítida, transforma o analista e o analisado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, M. F. **Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate.** Psicologia clínica, v.17, n. 2, p. 41-52, 2005.
- AYRES, M. B.; RIAL, C. S. **Criando pontes: aplicando na comunicação um método antropológico** - o caso da publicidade da Sky e suas representações de família.. In: XV Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Evento Região Sul, Palhoça. p. 1-15, 2014.
- BADIOU, A. **O cinema como experimentação filosófica.** In: YOEL, G. (Org.). Pensar o Cinema: imagem, ética e filosofia. Buenos Aires: Manantial, p. 31-83-, 2015.
- BALESTRIN, P. A.; SOARES, R. **'Etnografia de tela': uma aposta metodológica.** In: Dagmar Estermann Meyer; Marlucy Alves Paraíso. (Org.). Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação. 1ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, v. 1, p. 87-109, 2012.
- CAVALCANTI, D. R. M. **Mulheres nas águas: Um estudo sobre relações de gênero na pesca.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 142 f, 2010.
- DIEGUES, A.C. S. **A interdisciplinaridade nos estudos do mar. O papel das ciências sociais.** Conferência proferida na XV Semana de Oceanologia, Instituto Oceanográfico da USP. São Paulo – SP, 2003.
- FIGUEIREDO, M. M. A. **O trabalho da mulher na cadeia produtiva de pesca artesanal.** Revista feminismos. Salvador, v. 2, n. 1, jan./abril 2014.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas,** Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- GOMES, T. M. D. **Mulheres das águas: significações do corpo-que-trabalha-na-maré.** Dissertação (Mestrado em Saúde, Ambiente e Trabalho) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 130 f., 2012.
- LIMA, T. M. A. **Os mangues em Raul Bopp.** Revista de Letras – Universidade Federal do Ceará, v. 1., n. 34 p. 78-88, jan./jun. – 2015.
- MARTINS, J. S. **Subúrbio – vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do império ao fim da república velha.** São Paulo: Hucitec, 1992.
- RIAL, C. **Estudos de mídia: breve panorama.** Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis: PPGAS/UFSC, n. 74, 2004.
- SANTOS, C.; PEREIRA FILHO, E. A.; OLIVEIRA, F. F.; UNGER, L. G. S.; PAIXAO, N. P.; SANTANA, V. S. **Hoje eu quero voltar sozinho?: pedagogias culturais sobre diversidade sexual, sexualidade e bullying no cinema.** In: Gicélia Mendes; Leilane Ramos

da Silva; Maria José Nascimento Soares. (Org.). Partilhando vivências: entre o brincar e aprender. 1 ed. João Pessoa: CCTA , p. 83-104, 2016.

SCLIAR, M. **.História do conceito de saúde**. Physis: Revista de saúde coletiva. Rio de Janeiro, v. 17, n. 1,2007.

SILVA, F. C. M. . **Saúde das populações do campo, da floresta e das águas: luta, conquista e direito**. Dissertação (Mestrado) – Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Rio de Janeiro, 272 f., 2016.

VILLELA, W. ; MONTEIRO, S. . **Atenção à saúde das mulheres: historicizando conceitos e práticas**. In: VILLELA, Wilza; MONTEIRO, Simone (Org.) Gênero e Saúde: Programa Saúde da Família em questão. São Paulo: Associação Brasileira de Saúde Coletiva — Abrasco; Fundo de População das Nações Unidas — UNFPA, p. 13-28, 2005.

BRASIL. Lei n. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. **Sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente**. Brasília, 12 de Fevereiro de 1998. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm)>. Acesso em: 13 jun.. 2017, às 20h35min.

BRASIL. Lei n. 12.651, de 25 de maio de 2012. **Proteção da vegetação nativa**. Brasília, 2012. Disponível em:< [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/112651.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112651.htm)>. Arquivo acessado em 15 de junho de 2017, às 23h50min.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

**FERNANDO BARBOSA O. CORREIA**

**LUCIANO JOSÉ DE FREITAS**

**ARTIGO**

**O CINEMA-FLÂNEUR DE JOÃO SALAVIZA E O COTIDIANO NO  
CENTRO DA NARRATIVA**

**São Cristóvão, Sergipe  
26 de junho de 2017**

## O cinema-flâneur de João Salaviza e o cotidiano no centro da narrativa<sup>1</sup>

Resumo: A partir da caracterização de *flâneur*, procura-se neste artigo discorrer sobre obras do jovem cineasta português João Salaviza. Recorrendo a sua trilogia de curtas e, principalmente, ao seu primeiro longa-metragem, “Montanha” (2015), refletimos sobre a concepção de espaço em devir, fruto de uma “constelação de trajetórias heterogêneas” (OLIVEIRA JR, 2005) e de “uma simultaneidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2008). Nos filmes de Salaviza não é difícil notar uma câmera à deriva, como se buscasse na ocasionalidade do cotidiano o centro de sua narrativa, é com base nessa compreensão que justificamos a ideia de cinema-*flâneur*.

Palavras-chave: Cinema. *Flâneur*. Rolezinho. Interdisciplinaridade. João Salaviza.

A expressão “*flâneur*” é originária do francês e pode facilmente ser confundida com vadiagem ou vagabundagem, embora no presente texto o termo seja rotineiramente associado com a ideia de “caminhante”, “errante”. Andando pela cidade a fim de experimentá-la, o *flâneur* observa refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias, imersos no ambiente urbano moderno que brotava no século XIX. Sua intenção não é a de explicar ou decifrar a cidade, mas mostrar, a partir de uma visão particular, a exterioridade – poética, sensível, contraditória – da rua, desvinculada do âmbito privado e em processo de identificação com a sociedade que emerge da modernidade. Ou nas palavras de Massagli (2008: 57), “*flanêur* é o leitor da cidade, de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação”.

Diferente do observador de panoramas, que tende a perceber a cidade como paisagem a ser admirada (como um objeto estranho ou ilusório), o *flâneur*, através não só da observação, mas também da vivência no espaço, tem a característica de ser um ocupante que vive, sente e estabelece relações mais diretas e incisivas com a cidade.

Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire, certamente um dos primeiros teóricos a versar sobre o assunto, comenta que para o *flâneur* é um imenso júbilo fixar residência, portanto é de seu hábito estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre. O poeta segue sua caracterização afirmando que “ver o mundo, estar no centro do

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT - “Cinema e Educação” do I Seminário Interdisciplinar de Cinema da Universidade Federal de Sergipe, em 20/06/2017.

mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente” (1996: 170).

O próprio Baudelaire era considerado um *flâneur*, ou nas palavras de Benjamin (1989), um “botânico do asfalto”. Walter Benjamin continua sua argumentação assinalando Baudelaire como um agente do descontentamento secreto de sua própria classe, de forma que se extrai mais do poeta confrontando-o com sua classe do que o rejeitando como desinteressante do ponto de vista do proletariado. Assim, ao contrário do que se costuma rotular sobre a figura do *flâneur*, sendo ele apenas mais um participante do jogo de ilusões da vida burguesa, podemos alegar que ele se apresenta como figura contraditória ao espírito do seu tempo, se tornando – na sociedade burguesa – uma espécie ameaçada de extinção, ao fazer do ócio criativo uma queixa contra a divisão social do trabalho. Desta forma, ele está em dissonância do burguês (que dedica a maior parte do seu tempo ao trabalho, aos negócios), ao conseguir traduzir a experiência pessoal daquele que perambula pelas ruas pelo simples prazer de observar os arredores. Sem dever satisfação ao tempo e tendo, nas ruas - e não na propriedade privada, sua matéria-prima.

### **Uma questão de atualização: O que é ser um “*flâneur*”, hoje?**

É fato que as palavras são plásticas, vivas. Inseridas em uma civilização como componente principal na troca de mensagens dentro e para fora dela, as palavras podem inclusive esgotar-se junto com os movimentos da vida de uma sociedade, caindo até mesmo em desuso. Se o termo *flâneur* surge para identificar, rotular, um determinado tipo de comportamento de um indivíduo em relação à metrópole, paroxismo da cidade na aurora do capitalismo moderno - este também em franca e hiper-acelerada evolução - seria adequado continuar a usar este termo hoje, sem incorrer em um anacronismo?

Uma pista importante para continuarmos a usar o termo hodiernamente está no próprio fato social da *cidade*, uma das maiores e mais eficientes *invenções* do capitalismo. Completamente oposta em seu propósito à aldeia, ou à vila camponesa, onde os indivíduos são, via de regra, capazes de prover a si mesmos extraindo da natureza a matéria-prima necessária para sua subsistência e estabelecimento de relações de troca interna e externamente a outros agrupamentos humanos, a cidade é habitada em sua grande maioria por indivíduos despossuídos, em massa, que dependem quase que exclusivamente da venda de sua força de

trabalho para poder acessar as benesses produzidas pela indústria e negociadas pelo comércio, inclusive a moradia e seu deslocamento pela geografia metropolitana, requisitos para manter-se adequadamente “assimilado”, tanto no espaço urbano quanto no “tecido social” da cidade.

Dentro deste grande esquema de coisas, a “vadiagem” assume, por si mesma, o papel de “inimigo-público-número-um”. Sendo essencialmente uma manifestação do negócio por excelência, a própria noção de “ócio” no espaço urbano assume um aspecto de suspeição, de algo inapropriado para este espaço de atividades dinâmicas e empreendedorismo, onde até mesmo o entretenimento e a diversão demandam a atividade profissional de alguém, ou seja, para que alguns se divirtam, é necessário que tantos outros, por seu turno, trabalhem.

Assumindo que não mais apenas o perambular pela cidade, mas o desejo de fruição descompromissada de suas benesses estaria incluindo nas motivações do *flâneur* contemporâneo, no que tange a sua escolha pelo ócio em detrimento de uma ocupação produtiva, mais alinhada ao ideário burguês, é que sugerimos uma possibilidade de adaptação do termo aos tempos atuais, partindo da mesma perspectiva do cineasta português cuja obra analisaremos no decorrer deste texto: a da população jovem, a do olhar que a juventude herdeira desta massa de despossuídos lança sobre o espaço urbano. Estariam estes indivíduos aptos a serem considerados os novos *flâneurs*? Se o flanador ancestral se atrevia a ir na contramão do movimento econômico da cidade moderna, simplesmente deixando o tempo passar a seu bel-prazer, o que ousam os jovens das megalópoles contemporâneas?

Tal questionamento nos leva ao curioso fenômeno dos chamados “rolezinhos”, mobilizações ao mesmo tempo espontâneas e organizadas (pelas redes sociais, como as populares *flash mob*<sup>2</sup>) por jovens de comunidades carentes e que deixou em polvorosa os administradores e frequentadores de diversos *shopping centers* da maior metrópole brasileira, São Paulo, em pleno “carnaval do consumo”: O Natal de 2013. Para Eliane Brum, escritora, repórter e documentarista, em artigo publicado na coluna “Opinião” do jornal *El País Brasil* (intitulado “*Os novos ‘vândalos’ do Brasil*”) a resposta é simples: desobedecendo a uma “lei não escrita, mas sempre cumprida no Brasil”, estes jovens ousam estar “onde supostamente não deveriam” (BRUM, 2013).

O Natal de 2013 ficará marcado como aquele em que o Brasil tratou garotos pobres, a maioria deles negros, como bandidos, por terem ousado se divertir

---

<sup>2</sup> “*Flash mob*”: Algo como “Mobilizações relâmpago” em inglês. Reuniões coletivas em lugares públicos organizadas secretamente através de mensagens privadas em redes sociais.

nos shoppings onde a classe média faz as compras de fim de ano. Pelas redes sociais, centenas, às vezes milhares de jovens, combinavam o que chamam de “rolezinho”, em shopping próximos de suas comunidades, para “zoar, dar uns beijos, rolar umas paqueras” ou “tumultuar, pegar geral, se divertir, sem roubos”. No sábado, 14, dezenas entraram no Shopping Internacional de Guarulhos, cantando refrões de funk da ostentação. Não roubaram, não destruíram, não portavam drogas, mas, mesmo assim, 23 deles foram levados até a delegacia, sem que nada justificasse a detenção. (BRUM, 2013)

Entretanto, se o *flâneur*, digamos, “clássico”, era visto como um peculiar objeto de estudo por sociólogos, seja por uma perspectiva de louvor à sua “rebeldia” ...ou de puro desprezo, os jovens integrantes dos “rolezinhos”, em sua maioria adeptos do ritmo musical conhecido como *funk* ostentação (cujo repertório exalta o consumo de produtos de alto nível como roupas de grife e bebidas importadas, por exemplo) dispararam o alarme dos guardiões da paz e da ordem da cidade. Como se tornou praxe para este e outros tipos de ocupação de espaços públicos pela juventude da periferia, a iniciativa sofreu forte repressão e foi duramente criminalizada, sob a alegação que a verdadeira intenção dos jovens era promover “arrastões”. Mesmo que nenhum caso tenha sido registrado dezenas de jovens foram presos e conduzidos a delegacias. Qual teria sido, então, o crime cometido? A jornalista responde, de forma incisiva a este questionamento:

Primeiro, por causa do passo para dentro. Os *shoppings* foram construídos para mantê-los do lado de fora e, de repente, eles ousaram superar a margem e entrar. E reivindicando algo transgressor para jovens negros e pobres, no imaginário nacional: divertir-se fora dos limites do gueto. E desejar objetos de consumo. Não geladeiras e TVs de tela plana, símbolos da chamada classe C ou “nova classe média”, parcela da população que ascendeu com a ampliação de renda no governo Lula, mas marcas de luxo, as grandes grifes internacionais, aqueles que se pretendem exclusivas para uma elite, em geral branca. (BRUM, 2013)

Uma análise aprofundada deste fenômeno de protagonismo jovem, voltado para a apropriação da cidade, (nascido e extinto no mesmo Natal de 2013, por força de medidas governamentais que o sufocaram mediante pesadas multas e ameaça de prisão de para seus organizadores) escapa aos limites deste artigo, por esse motivo, mais do que concluir de forma definitiva que os jovens adeptos dos “rolezinhos” ocupam hoje a posição do ancestral *flâneur*, preferimos manter a noção de que estes reúnem elementos constitutivos para, sim, serem potenciais flanadores contemporâneos: uma recusa ao regime de uso de tempo vinculado à produção de riqueza, impostos a eles pelos mais velhos, acompanhada de uma

mesma recusa a apenas enxergar “pela vitrine” as benesses e a riqueza acumulada – quer estejam ou não plenamente cientes de que esta riqueza foi produzida por seus pais, a classe trabalhadora - sem jamais ter acesso a ela, além de uma noção de pertencimento à cidade que resulta na exigência de livre trânsito por todos os seus espaços, sem restrições, quer sejam estes espaços originalmente concebidos para eles ou não. Sem medo de errar, podemos eleger a popular expressão “*É tudo nosso!*” como o *slogan* desses temíveis “vândalos”, termo que como registra pertinentemente a autora foi largamente usado para se referir aos “manifestantes que, nos protestos, não se comportam dentro da etiqueta estabelecida pelas autoridades instituídas e por parte da mídia” (BRUM, 2013).

Retornamos, portanto ao tema investigado deste trabalho: as evidências que apontam o ideal do *flâneur* na abordagem de João Salaviza sobre o “meio ambiente urbano”.

### **O que seria o cinema-flâneur?**

Esses apontamentos suscitados por Baudelaire, Benjamin e seus estudiosos vieram ao meu imaginário quando conheci os filmes do português João Salaviza. No presente texto utilizaremos o longa-metragem “*Montanha*” (2015) e duas entrevistas concedidas pelo diretor, que se tornaram os textos “Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza” (OLIVEIRA JR, 2015) e “A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena” (PIRES, 2015). Como nas referidas entrevistas os acadêmicos abordaram a trilogia composta pelos curtas-metragens “*Arena*” (2009), “*Cerro Negro*” (2011) e “*Rafa*” (2012) (já que “*Montanha*” ainda não tinha sido lançado), focarei a leitura fílmica neste primeiro e único longa-metragem de João Salaviza até então.

Salaviza, assim como Baudelaire e Benjamin, percebem que a experiência sobre a cidade é, antes de tudo, uma experiência da transformação, motivada por novas relações com o espaço e o tempo. As novas dinâmicas anunciadas por tais transformações refutam a imobilidade do corpo e a apreciação visual a partir de um ponto estático, incentivando a deambulação pelo espaço. Em entrevista, o diretor justifica, “interessa-me que a cidade de Lisboa não seja um pano de fundo, mas uma espécie de organismo vivo, dinâmico que respira, que dorme, que acorda”. Desta forma, o cotidiano não ocupa – como habitualmente faz – a margem da diegese, sendo um elemento quase descartável e meramente conectivo para narrativas que se passarão fora da rotina habitual, mas, ao contrário, é deslocado para o centro da narrativa, sendo tão importante quanto qualquer outro acontecimento fora do cotidiano.

Se o espaço, no cinema, é habitualmente destinado à sua função de cenário, com os personagens no centro da cena, Salaviza o aborda de forma diferente, trazendo para o primeiro plano da imagem. Não se trata, no entanto, de criar uma dicotomia entre o espaço natural e o espaço transformado e vivido pelos humanos, mas perceber que a paisagem não precisa estar subordinada à narrativa (ocupando um lugar periférico enquanto potência imagética), mas também estar no centro das representações, estimulando a atenção do espectador.

Conjecturando com essas ideias, Helena Pires pondera que Salaviza demonstra nos seus filmes uma reflexão sobre o modo como a cidade e a experiência pessoal se articulam, e ao eleger a cidade de Lisboa como campo de observação –seu laboratório – e a câmera como aparelho de observação, parte para a construção de suas narrativas. Mas ao contrário do flâneur anunciado por Baudelaire, o cineasta prioriza as periferias em suas imagens, afirmando que a função institucional para qual o espaço é pensado deve ser subvertida. Através da apropriação do espaço, principalmente pelos jovens, são produzidos outros olhares sobre a cidade, passando longe das anunciações visuais corriqueiras sobre Lisboa. Entre as trajetórias humanas e não humanas filmadas, o diretor destaca que:

Nos meus filmes eu gosto muito de sentir que a presença da câmara está ali para observar as coisas a acontecerem, mas não necessariamente numa lógica que seja puramente narrativa no sentido clássico... em que há uma personagem que vai do ponto A ao ponto B e a voz da narração de algum modo acompanha a movimentação dessa personagem. Mas há muitos momentos que me interessam em que simplesmente as personagens desaparecem e o espaço continua a reflectir (SALAVIZA, 2005)

Neste sentido, parece-me tangível pensar a respeito do cinema-flâneur a partir de João Salaviza, pois se o tempo e o espaço no cinema estão há cada dia mais, respectivamente, contados e delimitados (através de cortes rápidos e fotografia contemplativa) o cinema de Salaviza relativiza essa questão, alongando planos que “poderiam ter acabado antes”, cortando cenas no meio de diálogos, utilizando-se de uma câmera à deriva e se apropriando de um espaço periférico pouco alarmado, que não está sob a égide dos holofotes. Mais que isso, o cinema seria o pretexto para, nas palavras de Oliveira Jr. (2005: 742), “encontrar-se com pessoas e lugares onde algum fragmento imperceptível do real pode vir a se deixar observar pela câmera e se impregnar nas imagens e sons”. É essa intimidade nascida do encontro da imagem-tempo com a narrativa criada, entendendo espaço como devir, que faz

emergir a ideia de que o processo é mais importante do que o fim, o caminho é mais valioso do que o destino<sup>3</sup>, ideia-base para justificarmos o cinema-flâneur.

### **Montanha (2015)**

Antes de abordarmos o primeiro longa do cineasta, faz-se valer da consideração que a trilogia composta pelos seus mais recentes curtas-metragens (*Arena*, *Cerro Negro* e *Rafa*), utiliza a prisão como elemento importante e recorrente nas narrativas construídas, e embora esse elemento não volte a aparecer no longa-metragem, podemos inferir que o que se passa nas cenas externas em *Montanha*, obtêm um significado ampliado, de modo que a rua corresponda a determinada liberdade.

Outra consideração a ser feita, é que Rafa, personagem principal do curta que completa a trilogia anunciada, volta a aparecer em *Montanha*, tendo importante função enquanto articulador na diegese do filme. É através de Rafa que o personagem principal do filme, David, “pode” ter acesso ao espaço público. Digo, nada impede que David possa sair sozinho, mas isso só acontece uma vez (decorridos 52 minutos de filme). Rafa é o corpo que a câmera necessita para tomar o espaço público, e é através dele que David faz a sua mediação com o mundo externo. Deitados vendo uma obra, conversando em cima do viaduto, andando de motocicleta ou caminhando pela rua, é sempre Rafa que agencia David nessa intermediação<sup>4</sup> entre o espaço público e privado.

Feitas as devidas considerações, começamos o filme com David sendo acordado pela sua mãe, Mônica, informando que seu avô está hospitalizado. Na próxima cena, em que Mônica se organiza para passar um tempo no hospital, pergunta ao seu filho o que ele fará no feriado, “não sei, em casa ou na rua, fazendo o mesmo de sempre”, responde David. Aqui fica claro o caminho que será percorrido em *Montanha*, enquanto os personagens “gastam o tempo fazendo nada”, a câmera constrói novas paisagens a partir da intimidade dos corpos: a fotografia agarra-se às coisas, aos gestos, à pele, às costas, braços e pernas dos atores para fazer emergir uma diferente perspectiva, onde a paisagem não está somente nos edifícios e

---

<sup>3</sup> Ou ainda, que se valham de igualitários valores, sem hierarquizar o que é de maior importância.

<sup>4</sup> Quando David, o personagem principal, sai de sua casa sem a presença de Rafa, é na presença de sua mãe. Mas sempre dentro do carro, do hospital ou de algum outro espaço privado.

ruas de Lisboa (como nos três curtas que antecederam essa produção), no entanto sem perder a noção de câmera errante à deriva.

Ainda nessas cenas iniciais do filme, em uma câmera fixa que mostra parte da cozinha da casa em que os protagonistas habitam, escutamos o som de alguém batendo na porta. Sem a câmera mostrar, David atende o vizinho e avisa que não tem novas notícias sobre o seu avô. Assim, os personagens passam pela câmera e os elementos ditos relevantes, se desenrolam no extracampo. Aliás, o “duelo” entre o que se passa no campo e no extracampo é recorrente no cinema de Salaviza, contrapondo a uma ordem hegemônica cinematográfica que prioriza somente o que a imagem mostra.

Outras cenas que corroboram com a ideia de cinema-flâneur são mostradas, selecionamos três para exemplificações: a primeira, aos 7 minutos, através da câmera fixa, mostra David, Maria e Ema (sua filha mais nova), na sala de espera do hospital, onde a cena é articulada pela criança, que termina a tomada sozinha no espaço, sendo “examinada” pela câmera, subvertendo qualquer roteirização que poderia existir caso fosse um adulto ou adolescente que encerrasse a cena; a segunda, aos 33 minutos, se dá quando a câmera faz um movimento circular de 360 graus, desenhando uma coreografia de perfeito *timing*, observando todo o quarto de David e chegando, enfim, ao ponto de onde retornou, mas sob condições narrativas diferentes de quando a câmera partiu; a terceira, aos 77 minutos, quando dois personagens em uma sacada de prédio, são observados através de outra sacada de prédio, transmitindo a ideia de vigilância, ou de que nenhum acontecimento na cidade passa às cegas do aparelho de observação (neste caso, a câmera-flâneur).

Essas e outras tomadas levam a crer que Salaviza não abre mão de um plano, custe o que custar: pelo contrário, insiste nele por mais tempo do que geralmente estamos acostumados a ver (às vezes, criando até um sentimento de estranheza), não à toa, são planos bem pensados (o que não significa, no entanto, que se possa se prever seu início, meio e fim), utilizando-se sempre de um complexo trabalho de luz, que propõe subjetivamente para onde o espectador deve direcionar o seu olhar. Este direcionamento é uma sutileza que o olhar atento do flâneur pode indicar, seja através da luz, da profundidade de campo ou do enquadramento escolhido.

O enquadramento do plano, aliás, orbita entre um paradoxo. De um lado, a previsibilidade que a técnica permite para saber onde e como posicionar a câmera, tanto para possibilitar a versatilidade necessária que um longo plano requer (onde demasiadas ações vão

ou podem ocorrer), quanto para permitir adentrar com mais profundidade em sentimentos que circundam o personagem filmado (através de closes, por exemplo). De outro lado, a eventualidade que o espaço proporciona, posto que este é um devir, resultado de uma “constelação de trajetórias heterogêneas” (OLIVEIRA JR, 2005: 733) e de “uma simultaneidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2008: 49). Nada impede, por exemplo, que um ator improvise (como admite Salaviza em entrevista), que uma criança subverta o que foi pensado inicialmente, que algo ou alguém passe na frente da câmera, afinal, o cinema está sempre em fluxo, “o plano cinematográfico é um espaço de passagem, [...] e há sempre muito mais realidade do que aquela que um filme consegue filmar” (SALAVIZA, 2015).

Como vimos, os personagens principais dos filmes de Salaviza, em sua grande maioria, são jovens da periferia, tendo eles, no cotidiano da rua, maneiras de aprendizagens que não passam pela forma escolar a qual estamos geralmente habituados. Propositadamente, o diretor quase renuncia filmar a escola para dar voz a outros modos de aquisição de conhecimento, condensando o espaço escolar em uma única cena nos seus últimos quatro filmes. Justamente em “*Montanha*” a escola aparece, rapidamente, para acusar David de mentiroso e apontar que ninguém faz nada em sua casa. A resposta do adolescente não poderia ser mais assertiva: está farto de estar na sala cheia, escutando uma professora que às vezes nem sabe o que fala. Em suas palavras, diz que não se sente bem ali dentro, nunca pensou no seu futuro, a escola não faz sentido.

O protagonista, ao decorrer da película, passa por demandas que lhe soam emocionalmente complexas, em um período breve de sua vida em que os vestígios da infância ainda estão presentes e se antecipa a chegada da idade adulta. É nesta transição que o filme acaba, na posição inversa da qual começou: com Mônica repousada sobre o colo de David, que acalenta sua mãe após saber da morte de seu avô. O título do filme não é claro, mas talvez seja por esse percurso, essa escalada que o protagonista percorre, enquanto não só o seu corpo se transforma, mas também sua relação com os espaços em devir.

Em uma cena impecável, aos 9 minutos, o movimento dos corpos de David e Rafa, associado com a montagem do som, nos fazem crer que andam sobre uma moto (que não é revelada pela imagem), o plano fechado sobre os rostos pode também transmitir a ideia de que estão flutuando. A metáfora é clara: a adolescência é uma nuvem, tão sólida quanto a vida, tão líquida quanto a transformação, tão gasosa quanto o espírito. Uma nuvem que ninguém poderia decifrar melhor do que o autêntico *flâneur*.

## **Bibliografia**

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRUM, E. **Os novos “vândalos” do Brasil**. Artigo publicado na coluna “Opinião” do jornal El País Brasil, em 23 de dezembro de 2013. Disponível em:  
[http://Os%20novos%20“vândalos”%20do%20Brasil%20\\_%20Opinião%20\\_%20EL%20PAÍS%20Brasil.htm](http://Os%20novos%20“vândalos”%20do%20Brasil%20_%20Opinião%20_%20EL%20PAÍS%20Brasil.htm)

MASSAGLI, S. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários. Londrina, vol. 12, jun. 2008. Disponível em:  
<[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol12/TRvol12f.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf)>

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OLIVEIRA JR., W. **Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza**. In: Anais do II Simpósio Internacional e III Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte: espaços Sensíveis geografias da percepção e da emoção. Goiânia: Gráfica UFG/Laboter, 2015. Disponível em: <[https://sigeoliterart.iesa.ufg.br/up/801/o/Anais\\_\(OFICIAL\)\\_3\).pdf](https://sigeoliterart.iesa.ufg.br/up/801/o/Anais_(OFICIAL)_3).pdf)>

PIRES, H. **A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena**. Porto: Universidade do Minho, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1822/41752>>

## **Filmografia**

SALAVIZA, J. **Montanha** (longa-metragem). Portugal. 2015.

# MADONA E AS SUAS DIVERSAS FACES: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO CURTA-METRAGEM "MADONA E A CIDADE PARAÍSO"

Flávio Passos Santana (Mestre/UFS)<sup>1</sup>  
GT: CINEMA E GÊNERO

## Introdução

*Madona e a cidade paraíso* mostra a oposição entre o que ocorre na conhecida maior prévia carnavalesca do Brasil, o Pré-Caju, e as ruas do centro de Aracaju. A película tenta desmascarar a imagem que é propagada na grande mídia de cidade paraíso. Para isso ela aborda a história – baseada em fatos reais – da personagem Madona<sup>2</sup>, uma travesti que vivia, nas ruas do centro da cidade de Aracaju, se divertindo, dançando e fazendo os outros rirem. No fim da película, Madona é assassinada brutalmente por um grupo de jovens, concomitante ao momento em que a festa acontecia em um bairro nobre da cidade. Na trama, também há a presença da personagem Val, uma amiga de Madona que sempre estava ao seu lado, inclusive após a sua morte. No dia seguinte ao assassinato, a cidade "varre" o caso e segue normalmente.

Assim sendo, partindo do pressuposto que os textos trazem indícios de quem fala, daquele a quem se dirige e, também, dos grupos sociais a que pertencem esses sujeitos. Nos textos que falam sobre Aracaju isso não é diferente. Diante disso, tomamos como ponto de partida para o nosso trabalho<sup>3</sup> um dos elementos do triângulo aristotélico do discurso persuasivo, o *ethos* – a imagem que o orador constrói de si em seu discurso –, que pode ser relacionado à identidade discursiva e que tem sido foco de estudo em abordagens teóricas neo-retóricas e discursivas. Desse modo, tentamos, a partir desta proposta, responder as seguintes perguntas: (i) qual a identidade discursiva inerente a Aracaju? (ii) e qual a inerente aos aracajuanos? Pretendemos, com isso, analisar imagens vinculadas à nossa cidade por meio

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe - UFS; professor das Faculdades Integradas de Sergipe - FISE. E-mail: flavio\_cdb@hotmail.com

<sup>2</sup> Amós Lima Chagas, na época, a travesti utilizava Madona como um apelido e não como nome social.

<sup>3</sup> Este trabalho é um recorte da nossa Dissertação de Mestrado em Letras, intitulada "Curtindo os curtas: análise da construção de imagens discursivas de Aracaju e de aracajuanos em curtas-metragens"

do curta-metragem produzido pelos sergipanos Isaac Dourado<sup>4</sup>, Arthur Pinto e André Aragão: *Madona e a cidade paraíso*.

Com base nesses apontamentos, adotamos como pressupostos teóricos, nesta pesquisa, os estudos da Argumentação e Retórica de Aristóteles (2011 [384-322 a. C.]); Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]); Mosca (1999). Tentamos mesclá-los com o conceito de Intertextualidade proposto por Bakhtin (2015 [1992]); Koch; Bentes; Cavalcante (2008), na medida em que todo texto pode retomar outros textos, o que acaba evidenciando uma analogia entre o seu interior com o seu exterior. Por conta disso, nos dá a possibilidade de compreender como as imagens discursivas presentes no curta foram criadas. Também, nos embasamos em estudos de Maingueneau (2005) e Amossy (2005), a fim de dar um alargamento do conceito do ethos aristotélico.

Para obtermos os resultados almejados, optamos pela análise verbal e não-verbal de algumas cenas do curta-metragem em questão, tomando como critério para esse recorte a oposição entre sagrado e profano. A partir desses excertos, analisamos, particularmente, os intertextos presentes no filme, considerando a intertextualidade como uma estratégia importante na definição de *ethé*. As temáticas tratadas e as suas concretizações em figuras, a cenografia, além de outras estratégias diversas que, junto à intertextualidade, pudessem revelar as ideologias, os valores, as crenças de orador, do auditório, indicar as identidades discursivas, os *ethé*, que daí emergem, também foram considerados na análise. Os *ethé* revelados pelos textos são, de um lado, das pessoas que não seguem os padrões de vida impostos pela sociedade e, de outro lado, os daqueles que marginalizam os primeiros e se ajustam aos comportamentos tidos como adequados à sociedade. Ainda se revelam os *ethé* dos autores implícitos, os produtores, bem como do seu auditório, que se mostram fiéis à origem dos curtas-metragens e preocupados em resolver os problemas ocorridos na cidade em que vivem. Com o resultado dessas análises, esperamos que, divulgando imagética e discursivamente a cidade, a sua história, os seus valores, a sua cultura e o seu povo, haja uma significativa difusão do conhecimento acerca desta região em diversas áreas de atuação.

## **1. O cinema, a impressão de realidade e os curtas-metragens**

---

<sup>4</sup> Isaac Dourado não nasceu em Sergipe, mas mudou-se para Aracaju ainda criança.

Bernardet (1985 [1936]), em sua obra *O que é cinema?*, da coleção Primeiros Passos, faz um panorama geral a respeito do cinema, da sua história, dos seus precursores, da sua linguagem e da sua mercadoria. Em seu primeiro capítulo, "Realidade e dominação", o autor relata sobre o primeiro dia de exibição pública de uma película cinematográfica, em Paris, em 28 de dezembro de 1895. Ele conta que Georges Méliès foi até um dos irmãos Lumière<sup>5</sup> e disse que gostaria de ter um "cinematógrafo", porém, este retrucou dizendo que o aparelho não chegaria a fazer sucesso, já que era apenas uma máquina de pesquisa construída para realizar o movimento e não daria muito tempo para que o público cansasse desse tipo de reprodução. Porém, não foi isso que aconteceu.

Daí nos perguntamos: como então o "cinematógrafo" continua conquistando o público depois de mais de um século, se este aparelho surgiu sem esse intuito? Para ajudar a responder esta pergunta, precisamos trazer à baila o que foi reproduzido naquele 28 de dezembro: filmes curtos, em preto e branco. Um deles reproduzia a chegada de um trem na estação, de forma que, à medida que ele ia se aproximando, enchia a tela, causando a impressão de projeção sobre a plateia. O ponto-chave deste momento se dá pelo fato de, mesmo as pessoas sabendo que ali não era um trem real avançando sobre as suas cabeças, aquela exibição gerava uma ilusão de verdade, denominada de "impressão de realidade". Eis a descrição de Bernardet (1985 [1936], p. 12):

Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro - embora a gente saiba que é mentira - que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como no sonho: o que a gente faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos.

Assim sendo, podemos dizer que o cinema acaba nos passando a sensação de que aquilo que está sendo veiculado é a nossa própria vida, mesmo sabendo da sua não-realidade, da sua fantasia. Foi George Méliès quem percebeu que era possível ver as fantasias como se fossem reais. Após este ter comprado o "cinematógrafo", resolveu filmar na rua, quando, de repente, o aparelho para. Assim que volta ao normal, ele percebe que, nesse meio tempo, o ônibus que estava estacionado seguiu viagem e um carro fúnebre estacionou em seu lugar. Por conta disso, esse fragmento da gravação ficou parecendo que havia acontecido uma mágica: o ônibus tinha se transformado em um carro fúnebre (BERNARDET, 1985 [1936]).

De acordo com Bernardet (1985 [1936], p. 16), "essa complexa tralha mecânica e química" fez com que fosse afirmada outra ilusão: o cinema é uma arte "objetiva, neutra, na qual o homem não interfere". E exemplifica trazendo o poema e a pintura, afirmando que

---

<sup>5</sup> Os irmãos Lumière foram os criadores do cinematógrafo, também são conhecidos como os *pais do cinema*.

estas são artes que sofrem interferência do artista, sendo que o cinema, segundo ele, "elimina a intervenção e assegura a objetividade". Contudo, ele deixa claro que essa interpretação perdurou por muito tempo e hoje em dia as coisas mudaram muito, apesar de ainda haver rastros dessa forma de entender o cinema, mas que o autor ressalta que é apenas uma ilusão.

Com base em Metz (1972), todos os filmes – independente de sua qualidade – são primeiramente uma peça de cinema, no mesmo sentido quando se fala em peça de música. O cinema possui diversos contornos, figuras e estruturas estáveis - em se tratando de fato antropológico - que devem ser estudados de forma direta. Diante disso, o que se torna mais importante é a *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme. Pois, muito mais do que as obras de arte (teatro, romance, pintura), o filme nos dá a impressão de estarmos diante de um espetáculo real, causa no público uma ação perceptiva e afetiva de "participação", cria uma confiabilidade pela forma de se dirigir ao público, chegando a alcançar um tipo de enunciado que consegue ser levado a sério.

De acordo com Padovan (2001), o curta-metragem, no Brasil, apresentou um reforço significativo ao cinema nacional devido especialmente a alguns aspectos, tais como: na maioria das vezes, o baixo custo em relação ao longa-metragem; a apresentação do “caráter de escola”. Isso se deve ao fato de, em sua criação, os cineastas se depararem com diversas dificuldades, em meio às quais iam aprendendo, aos poucos, as suas técnicas. Por conta disso, diversos desses cineastas que começaram com os curtas passaram a confeccionar longas. Isto posto, diz-se que o filme curto possui esse caráter escolar, de iniciação; esse caráter acaba possibilitando um refinamento tanto do curta/do longa como também do próprio profissional.

O curta-metragem juntamente com o filme propaganda foram os responsáveis por manter elevadas as produções para o cinema entre os anos de 1968-1984, dado que, como aponta Bernardet (1985 [1936]), depois do surgimento da TV, a sétima arte passou por grandes dificuldades, e a única saída foi a inovação.

Apesar de haver um grande número de curtas-metragens produzidos na época entre 1960-1980, o público ainda era muito reduzido e, como sabemos, o espectador é o principal responsável pelo reconhecimento de uma obra, posto que a recepção ao produto é que decide o seu sucesso ou o seu fracasso. Logo, não adiantava inovar nem apontar as mazelas do país se não tivesse público para assistir. Como consequência, surgiu, no ano de 1973, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), cujo objetivo era proteger e propagar o documentário<sup>6</sup>.

---

6 Segundo Padovan, quando essa Associação foi criada, não definiram a distinção entre o documentário e o curta-metragem, apenas as suas semelhanças em serem filmes curtos (o documentário nem sempre).

Outro ponto de relevante valor, em se tratando da ABD, é que ela era confiada a jovens cineastas com o interesse em obter recursos para a produção dos filmes como ação cultural.

Utilizando-se do depoimento de Wagner Carvalho, cineasta, Padovan (2001) argumenta ter ocorrido transformação, após a ABD, em relação ao que passou a ser produzido e exibido, a saber: filmes mais elaborados e melhor finalizados, filmados em 35 mm, bem como o aparecimento da ficção em curtas. No tocante ao que foi exposto, é possível verificar a importância indiscutível que a ABD teve para esse gênero cinematográfico no Brasil o que, nesse período, ocasionou em um grande desenvolvimento para o cinema brasileiro.

## 2. A noção de ethos

O ethos, de acordo com Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]), é a imagem que o orador constrói de si no seu discurso. Para isso, então, segundo Amossy (2005), não é *myster* que o orador fale sobre si mesmo, pois isso será verificado pelas suas competências linguísticas, pelo seu estilo, pela sua ideologia<sup>7</sup> perpassada no texto, pela linguagem. Assim, todos esses mecanismos que ficam implícitos, quando enunciamos, denunciam a imagem do enunciador.

Ainda segundo Aristóteles (2011 [384-322 a.C.], p. 45), o ethos é visto como um meio persuasivo e ele depende do caráter do orador: o modo como ele se mostra, independente do que ele diz ser verdade ou não, pois o importante é causar uma boa impressão ao auditório.

Por esse poder de persuasão da Retórica, algumas disciplinas procuram entender como tornar o argumento eficaz retomando as ideias aristotélicas. E todo esse processo toma como base a imagem de si no discurso, que é a peça chave da Retórica e tem uma grande aproximação com a enunciação, porque, quando enunciamos, faz-se necessária a presença de um orador que põe a língua em funcionamento.

Amossy (2005, p. 11) traz a questão do "quadro figurativo" de Benveniste para poder exemplificar o uso dos estudos enunciativos na Retórica:

O autor entendia dessa maneira que a enunciação, "como forma de discurso, [...] instaura duas 'figuras' igualmente necessárias, uma origem e outra destino da enunciação". De fato, a enunciação é por definição alocação; de forma explícita ou implícita, "ela postula um alocutário" e consequentemente estabelece uma "relação

---

<sup>7</sup> De acordo com o Dicionário Aurélio, Ideologia é "Ciência da formação das ideias; Tratado sobre faculdades intelectuais; Conjunto de ideias, convicções e princípios filosóficos, sociais, políticos que caracterizam o pensamento de um indivíduo, grupo, movimento, época, sociedade. Disponível em: [www.dicionarioaurelio.com](http://www.dicionarioaurelio.com). Último acesso em 23/02/2017.

discursiva com o parceiro" que coloca as figuras do locutor e do alocutário em relação de dependência mútua.

Desse modo, podemos ver que a enunciação acaba criando também essa imagem do enunciador ao tratar da figura origem, que seria o modo como o orador enuncia o seu discurso, e a figura destino está relacionada à recepção dessa imagem construída por meio do auditório.

Na perspectiva interacionista, passa-se da interlocução para a interação. Nessa concepção, os interactantes executam entre eles "influências mútuas", pois a imagem construída por meio do discurso é responsável por essa influência. Para exemplificar isso, Amossy (2005) traz à baila o trabalho de Goffman (1973), que defende a ideia de que toda interação social requer que os atores da interação proporcionem determinada impressão de si mesmos que vai auxiliar o outro na forma como deseja.

Ainda esse autor trabalha a questão do conceito de face como sendo uma imagem do eu criada tendo em vista o que é aceitável na sociedade. Kerbrat-Orecchioni (s.d) não conceitua a face exatamente como Goffman. Para ela, a face é a união de imagens enriquecedoras que buscamos criar durante a interação. Com base nisso, Amossy afirma que a análise conversacional tem a intenção de aglutinar os estudos da língua com as interações que o orador acaba criando de si e do outro (AMOSSY, 2005).

O estudo do ethos ocorre também com Maingueneau (2005). Para este autor, o conceito de ethos se aprimorou associado à cena de enunciação. O autor leva em consideração o fato de que cada tipo de discurso permite uma organização antecipada. Desse modo, o orador pode adotar, quase de forma livre, qual a "cenografia". Nesse ínterim, o estudioso traz à baila a questão do "tom", que diz respeito tanto à fala quanto à escrita, tendo como sustentáculo uma "dupla figura do enunciador", que consiste em um caráter e uma corporalidade.

De acordo com os fatos levantados, é notório que as disciplinas não buscam tratar do conceito da construção do discurso persuasivo proposto por Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]), denominado de triângulo retórico, composto pelo ethos, pelo pathos e pelo logos. Desse modo, pode-se questionar se os estudiosos da Retórica na contemporaneidade recompõem o conceito de ethos ou se utilizam o pensamento do estagirita – imagem de si construída no discurso – ou se defendem o que diziam os romanos – a primeira característica apresentada e apoiada na autoridade individual e institucional do orador está mais voltada para o caráter do

orador. Com base em Le Guern, Amossy (2005) conclui que se chega à eficácia do discurso persuasivo pelos caracteres oratórios, ou seja, pelo modo como o orador se mostra no discurso, sendo ou não aquilo que ele demonstra ser.

A estudiosa Amossy ainda salienta que mais recentemente temos a noção de ethos sob a perspectiva dos Estudos Culturais, em que Bauman reflete a respeito dos conceitos de sujeito, de ideologia, de escritura e reconhece qual a finalidade da eficácia da Retórica. Desse modo, objetiva-se verificar como construir um ethos discursivo que auxilie na construção da fala de mulher, ou, ainda, de um "subalterno", por exemplo.

Amossy (2005) defende que a eficácia do discurso está relacionada ao orador. Atualmente, isso pode ser compreendido, mas para se chegar até aqui ela passou por diversas polêmicas. Bourdieu (1982), conforme Amossy (2005), afirma que o desempenho do orador sobre o auditório é social, e a autoridade de quem profere o discurso é obtida por meio de sua posição na sociedade. Desse modo, o poder das palavras vai ser o resultado do ajuste entre a função social ocupada pelo orador e o seu discurso, sendo que este só será constituído de autoridade se um sujeito validado o proferir em uma ocasião autêntica, para receptores autênticos.

Como nosso curta-metragem foi criado por conhecidos produtores do estado e suas obras são apresentadas em grandes eventos, esses oradores podem ser vistos como sujeitos validados, assim como define Amossy (2005), sustentada em Bourdieu, pois a função social que eles ocupam na sociedade faz com que eles sejam vistos como autoridades de um auditório particular – apenas entre seu meio, para o pequeno grupo de jovens que acompanha essas produções – e consigam um discurso eficaz. Até porque, como defendem Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 348) "[...] o argumento de prestígio mais nitidamente caracterizado é o argumento de autoridade, o qual utiliza atos ou juízos de uma pessoa ou de um grupo de pessoas como meio de prova a favor de uma tese".

### **3. Intertextualidade: uma reflexão acerca de sua força argumentativa**

A Linguística Textual defende a ideia de que dentro de um texto encontramos sempre um intertexto "que faz parte da memória social ou coletiva ou da memória discursiva

(domínio estendido de referência, cf. Garrod, 1985) do interlocutor" e a sua fonte pode ou não estar explícita (KOCH, 2009, p. 146).

Esse pensamento vai ao encontro dos argumentos de Blühndorn (2009, p. 208). Para ele “[...] a intertextualidade é um componente constitutivo da compreensão de texto. Toda compreensão textual é, ao mesmo tempo, uma etapa e um resultado da aquisição individual de línguas, ou seja, da vivência e memorização do macrotexto”. Ainda com base nesses apontamentos, trazemos o que Bakhtin (2015 [1992], p. 300) defende:

Em realidade, repetimos, todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia a dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural). [...] o enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele.

Com base nesses apontamentos, podemos dizer que todo texto possui uma relação com textos outros e não há um discurso primeiro. Assim, a finalidade de trazer a intertextualidade para a nossa pesquisa se dá por a história do curta, seu título, seu tema, os seus personagens remeterem a textos já conhecidos por nós, fazendo com que seja possível estabelecer uma intertextualidade explícita.

No curta *Madona e a cidade paraíso*, há a presença da palavra “paraíso” em seu título, que frisa a ideia de querer mostrar para o auditório, por meio da intertextualidade implícita, a argumentação de sentido contrário. Isso pode ser comprovado pelo fato de Aracaju já ter sido considerada, nacionalmente, como a capital da qualidade de vida e já ter sido criada, pelos produtores, uma crítica ao ideal de paraíso.

Na cena em que Madona está sentada no colo de Val, embaixo da ponte *Construtor João Alves*, elas conversam a respeito da ida a essa festa.

**Fragmento 1:**

- E esse Pré-Caju, Madona, você vai? (Val)
- Eu? De jeito nenhum. Imagina. Pra quê? Pra ver confusão? Hein? E se acontecer alguma coisa, eles vão botar a culpa ni mim. Nem se eu fosse travesti. Bagaceira por bagaceira, eu fico por aqui mesmo, minha filha, viu? E você vai, Val? (Madona)
- Claro! Eu vou e linda, Madona. Vamos comigo, mulher! Vamos mulher! O que é que você já tá pensando? (Val)
- Nada não... Val. (Madona)
- Oi. (Val)
- Cante pra mim, vá. Você canta? (Madona)

- Canto.

*Minha estrelinha*

*Raio de Sol*

*Gota de orvalho*

*Prata do luar*

*A minha vida*

*Meu amanhecer*

*Meu pedacinho de deus é você. (04'13'' – 05'20'')*

No fragmento acima, é notório o repúdio de Madona em relação ao Pré-Caju, denunciando que a prévia carnavalesca possui o seu lado sombrio. Nesse caso, talvez, por Madona ser pobre, travesti e negra, frequentar uma festa dessa seja uma barreira, visto que em micaretas há uma grande segregação das diferenças sociais. Existem os camarotes, onde ficam os empresários, políticos; os trios elétricos que são organizados em blocos, e as pessoas que comprem a camisa (abadá) ficam do lado de dentro de uma corda arrodeada no trio; e há a pipoca, onde ficam as pessoas que não são importantes e não têm dinheiro para comprar os abadás. Essa barreira que ocorre nesse tipo de festa sempre fica disfarçada porque o objetivo é vender para obter lucro. Nesse caso, os foliões que se encontram fora da corda ficam propensos a qualquer tipo de violência que ocorra. Esse é o motivo de Madona não querer participar e chamar a festa de "bagaceira". Além disso, é posto que ela compara esse lado sombrio do Pré-Caju com o lugar em que vive (bagaceira por bagaceira, eu fico por aqui mesmo).

Olhando por esse ponto de vista, nota-se que a imagem criada da cidade e da festa é camuflada com a ideia de folia, de alegria. No entanto, por meio do discurso de Madona, fica notável essa negatividade e a separação de classes, evidenciando que as únicas pessoas que se divertem nessa festa são as que possuem poder. Outro ponto que corrobora essa ideia é a fala de um radialista, no fim da película:

**Fragmento 5:**

Manhã de segunda-feira em Aracaju. Daqui a pouquinho vai ter tradução. Hoje com Phil Collins, *Another day in paradise*, Mais um dia no paraíso, em homenagem à nossa linda Aracaju. E olha só: ontem, no centro da cidade, um homossexual foi assassinado a golpes de paralelepípedo. A polícia ainda não tem indícios da autoria do crime. Mas é isso aí, o Pré-Caju acabou, mas no final de semana tem a ressaca do Chiclete. E a gente se vê por lá. (Radialista) (21'51'' – 22'22'')

Assim como o título do curta, Aracaju é chamada de paraíso, aqui, percebemos que essa propagação vem da mídia, que eleva o nome da cidade ao ponto de chamá-la de paraíso. No entanto, essa visão sublime de Aracaju devia ser desfeita com a notícia do assassinato de Madona, porém, não é notória uma preocupação com o fato noticiado, pois o importante será a notícia seguinte: a ressaca do Chiclete no fim de semana. Ou seja, a cidade parou para receber uma festa nacional, ocorre um fato alarmante na noite anterior, mas isso é visto como algo banal, pois a preocupação com as festas sobrepõe-se às preocupações com a violência ocorrida na sua própria cidade.

Como o curta-metragem mostra as duas faces da cidade (o lado sombrio e o lado propagado pela mídia), isso evidencia ainda mais essa crítica: Madona assassinada de forma violenta no centro da cidade, concomitantemente ao momento em que ocorre o Pré-Caju e as pessoas estão se divertindo na festa. Aqui, a protagonista não possui uma visão de paraíso, e, talvez, isso possa estar relacionado ao fato de que ela não tenha tido acesso a outro mundo que não seja aquele. Mas o seu nome tem uma grande significação, visto que remete à cantora estadunidense, famosa mundialmente, que atrai milhares de fãs, podendo causar nestes uma plenitude ao estarem diante de seu ídolo ou ao ouvirem as suas músicas. Além disso, em uma das cenas deste curta, há a presença de uma paródia da música *Like a virgin* (da cantora Madona), cantada por uma banda local, *Asas Morenas*, intitulada *Eu sou virgem*. Esses elementos nos remetem também às obras<sup>8</sup> de arte italiana denominadas de *Madona*, que sempre se referiam à Virgem Maria com o menino Jesus no colo, fazendo com que enxerguemos a figura da nossa protagonista como sendo a representação da bondade e da inocência e, com isso, pensemos na questão do paraíso. Questionamos, então, o que é paraíso.

O dicionário Online de Português define paraíso:

No Antigo Testamento, jardim de delícias onde Deus colocou Adão e Eva: paraíso terrestre. (A ideia de paraíso terrestre é comum a muitos povos na Antiguidade). No Novo Testamento, lugar onde permanecem as almas dos bem-aventurados. Lugar de recompensa das almas dos homens, após sua morte, em muitas religiões. Jesus usou a palavra com este significado quando falou com o bom ladrão na cruz. [Figurado] Lugar de delícias, lugar onde a gente se sente bem, em paz e sossego. Originalmente, era uma palavra persa usada para os parques de diversão dos reis persas (Dicionário Online de Português)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Algumas das obras: Madona Willy, de Giovanni Bellini; Madona com menino, de Fillippo Lippi; Madona com menino, de Ambrogio Lorenzetti.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/paraíso/>. Último acesso em 21 de novembro de 2016, às 03h25min.

Diante desse conceito, perguntamo-nos: o que seria o paraíso para a nossa protagonista? Talvez seja algo mais simples e fútil, aos nossos olhos, visto que ela se divertia com pouca coisa: dançar e passear nas ruas do centro da cidade, ouvir sua amiga cantar enquanto estava deitada em seu colo; ou até mesmo o paraíso, para ela, fosse ser aceita pela sociedade.

Com base nesses levantamentos, o conceito de paraíso pode ser entendido não só como algo subjetivo, mas também muito complexo, visto que depende das experiências de vida que cada um possui sempre relacionadas àquilo que nos completa e nos realiza.

Essa noção interfere também na concepção de cidade paraíso, pois esse entendimento diz respeito apenas à cidade que possui as melhores festas do país e que “varre”, literalmente, a criminalidade um dia após a realização do pré-Caju. Pois as festas continuam, mas o caso de Madona ainda não foi julgado, bem como outros crimes que ocorrem na capital.

Esse modo de enxergar a sociedade e os seus habitantes evidencia a imagem discursiva desses oradores, cujas vozes são incorporadas nas cenas das películas, como sendo pessoas engajadas em combater a má distribuição de renda, a vulnerabilidade dos jovens e das minorias sociais e os preconceitos em Aracaju, que tentam desmascarar a falsa realidade propagada pela mídia, discutindo aquilo que grande parte da população não discute, por medo ou por falta de acesso a esses fatos.

## **Considerações finais**

Sustentados por esses apontamentos, podemos concluir que a imagem de paraíso, criada pela mídia, é falsa, pois, como foi visto, a Aracaju apresentada enfrenta problemas sociais que tentam ser camuflados pela imprensa no intuito de perpassar a ideia de cidade repleta de belezas naturais, de povo hospitaleiro. Com isso, é revelado um ethos de cidade violenta, que não possui um policiamento necessário, onde a preocupação com as festas e a cultura de massa é mais importante do que o bem estar de toda a população, e não apenas de uma pequena parte privilegiada. Levando em consideração o público alvo do curta e os seus produtores, acreditamos que há a criação de uma imagem de outra parcela dessa população, feita de pessoas que tentam lutar contra as injustiças, seja por meio da denúncia fílmica, seja

por meio da propagação desse tipo de material. Neste último caso, é onde se encaixam os *ethé* do orador, os produtores e o auditório.

Quanto à imagem construída de Aracaju, em *Madona e a cidade paraíso*, verificamos a contraposição entre os dois lados da cidade: o centro e o Pré-Caju. O centro figurativizando o inferno; a festa, o paraíso. Tal figurativização se dá porque o assassinato de Madona ocorre no centro, onde não há nenhum policial, e a festa ocorre em um bairro nobre da cidade, onde está concentrado todo o policiamento. Esse policiamento ocorre porque a mídia precisa de matérias que continuem mostrando a imagem de Aracaju como sendo a cidade paraíso. Porém, este tipo de curta surge com o intuito de desmitificar essa imagem e apresentar, de fato, qual a verdadeira imagem de Aracaju: uma cidade preocupada em apresentar apenas o lado positivo de sua cidade – suas festas, sua cultura – e tentando esconder a violência e as injustiças presentes no seu dia-a-dia.

A oposição também se fez presente na construção do *ethos* de Madona na relação entre o sagrado e o profano. Primeiro, por meio da semelhança existente entre seu nome, que remete às imagens renascentistas das Madonas, representadas pelas figuras da Virgem Maria com Jesus Cristo, ainda bebê, no colo. Ademais, o nome de uma cantora *pop* americana também foi outra intertextualidade que identificamos, tendo em vista que uma de suas músicas foi parodiada e se tornou trilha do curta – *Like a Virgin* (Madona) e *Eu sou virgem* (Asas Morenas). Por fim, retomamos à cena da morte de Madona, em que sua amiga a segura no colo, remetendo à escultura de *Pietà*, de Michelangelo, para, mais uma vez, evidenciar como a intertextualidade se torna elemento indispensável para a construção do *ethos*. Esta última cena, por sua amiga acolhê-la em seu colo, dá-nos a ideia de proteção, de acolhimento materno, também dando a ideia de divindade da personagem, por conta da sua morte injusta e por se mostrar uma pessoa que não tinha más intenções.

## Referências

- AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. *et all.* In: **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 119-144.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. [384-322 a.C]. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. [1992]. Prefácio à edição francesa Tzevan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6. ed. 2ª tiragem – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. [1936]. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Coleção primeiros passos).
- BLÜHDORN, Hardarik. A intertextualidade e a compreensão do texto. In: **Linguística textual: perspectivas alemãs**. Hans Peter Wieser; Ingedore G. Villaça Koch (Orgs.) - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 186-213.
- HANKS, William F. O que é contexto. In: **Língua com prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2008, p. 169-205.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas**. – 2 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_; BENTES, Anna Christina; CAVALVANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. – 2 ed. – São Paulo: Cortez, 2008.
- \_\_\_\_\_; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. – 3 ed. – São Paulo: Contexto, 2011.
- MADONA E A CIDADE PARAÍSO**. Direção: André Aragão. Direção de fotografia: Arthur Pinto. Produção: Isaac Dourado e André Aragão. Produção executiva: André Aragão. Direção de áudio: Marcel Magalhães. Ilustrações: Thiago Newman. Direção de arte: Jonaína Auren. Trilha sonora: Naurêa e Asas Morenas. Realização: Gonara Filmes, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. De Souza e Silva e Décio Rocha. – 3 ed. – São Paulo: Cortez, 2004.
- \_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Ruth Amossy (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 69-92.
- \_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: **Ethos discursivo**. Ana Raquel Mota; Luciana Salgado (Orgs.). – 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2014, p. 11-32.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOSCA. Lineide do Lago Salvador. Velhas e Novas Retóricas: convergências e desdobramentos. In: **Retóricas de ontem e de hoje**. Lineide do Lago Salvador Mosca (org.). – 2 ed – São Paulo: Humanitas Editora / FFLCH/USP, 1999, p. 17-54.
- PADOVAN, Carlos José. **Audácia e diversidade: curta-metragem e prêmio estímulo (1968-84)**. Dissertação como requisito parcial para título de Mestre em Multimeios. Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Campinas, 2001.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. [1958]. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SANTANA, Flávio Passos. **Curtindo os curtas: análise da construção de imagens discursivas de Aracaju e de aracajuanos em curtas-metragens**. 2017. 94 f. Dissertação (Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2017.

## PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO EM BOI NEON (*NEON BULL*)

Francis Fonseca Oliveira

Claudiene Santos

### Ângulo Alto – Estudos Culturais e Estudos de Gênero

Este artigo visa discutir as performatividades de gênero na narrativa cinematográfica do filme *Boi Neon*, na perspectiva dos estudos de gênero e estudos culturais pós-estruturalistas. Organizamos o texto com títulos que remetem ao universo fílmico e, possuem como propósito articular uma movimentação dos conceitos, assim como acontece no cinema, onde as imagens se movimentam.

Nesta seção, que chamamos de ângulo alto, o foco da câmera na pessoa ou no objeto direciona-se de cima para baixo. Mesmo não pretendendo hierarquizar o olhar, a perspectiva que iniciamos, busca exemplificar de onde estamos partindo para falar sobre essa produção, os estudos culturais e os estudos de gênero.

A partir da crescente produção de conhecimentos não disciplinares, em meados dos anos 70, nasceram sob contextos de pós guerra, movimentos sociais, étnicos, raciais, sexuais, entre outros, estudos preocupados com a problematização, delineamento e implicações da cultura nas diversas estruturas sociais (WORTMANN; VEIGA-NETO, 2001). É esse espaço temporal que foi se tornando cenário de discussões voltadas a compreender e abarcar as diversas maneiras de ser e estar humano, de modo a problematizar e ressignificar questões hegemônicas que hierarquizam e subalternizam identidades.

A perspectiva dos Estudos culturais rompe com a dualidade daquilo que é interno ou externo à investigação científica, nos moldes contemporâneos e, passa a dar atenção a questões como diferença, significados contestados e identidades (WORTMANN, VEIGA-NETO, 2001).

Tomaz Tadeu da Silva (2007), em seu ensaio sobre a identidade e diferença as considera:

[...]uma relação social, que em sua definição discursiva e linguística está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias, elas são disputadas (SILVA, 2007 p. 86).

Cabe aqui então, introduzir as identidades no viés contemporâneo, pós-estruturalista, as quais são consideradas fluidas, complexas, não determinadas, contestadas (BAUMAN, 2001; HALL, 2006; PARAISO 2004). Bauman (2001) traz o conceito de liquidez, que para ele, contrapõe a ideia do poder centralizado e contraria a concepção das verdades tradicionais únicas e estáveis.

“Para a concepção pós-estruturalista, a diferença é essencialmente um processo linguístico e discursivo. A diferença não pode ser concebida fora dos processos de significação” (SILVA, 2011; p.87). Os estudos culturais estão, nesse contexto, amplamente preocupados com a análise de discursos, significados e representações, com o objetivo de promover o diálogo entre as diferentes culturas, levantar os questionamentos e problematizar a produção da diferença e das identidades (PARAISO, 2004). Inclusive aquelas discutidas e problematizadas em discursos midiáticos como o cinema, TV, rádio entre outros.

Diversas práticas discursivas são criadas, tomadas por verdades e adquiridas pelos sujeitos por meio processos sociais e culturais e, potencialmente, podem criar hierarquias, delimitam lugares e posicionam os corpos e sujeitos. Nesses discursos, por meio das hierarquias discursivas vão-se definindo identidades e moldando-se maneiras de ser e estar sujeito, o que nos leva à análise e problematização das representações de gênero e sexualidades construídas.

Desde os anos 70, os movimentos feministas e os movimentos lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e intersexos/ LGBTI problematizam e questionam as identidades hegemônicas, social e discursivamente atribuídas a homens e mulheres. Para Butler (2010) o conceito de gênero cabe à legitimação da ordem binária entre masculino/feminino, expresso principalmente culturalmente e pelo discurso. Porém, “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado [...] tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (BUTLER 2010, p. 25).

Esta designação é mantida por intermédio dos discursos repetidos em atos, gestos, desejos, que produzem nos corpos, a ilusão de uma natureza biológica que organiza o gênero, através da performatização dos modos de ser masculino e feminino<sup>1</sup>, com o propósito de materializar nos corpos uma heterossexualidade obrigatória e reprodutora (BUTLER, 2010). Trata-se então, de uma questão de performatividade, sendo o gênero representado como conjunto de atos intencionais, gestos performativos produtores de signos e significados sociais (BUTLER, 2010).

O conceito de performatividade é muito caro para os estudos de gênero, por isso este trabalho encontra-se ancorado nessa perspectiva e a percebemos “não como um “ato” singular e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia” (BUTLER, 2002, p.18). Dessa forma, ao conceituar gênero é importante re/pensar o modo que as relações sociais se estruturam, pois as mesmas instituem,

---

<sup>1</sup> E aqui deixamos no singular pois essa ótica supõe a existência de uma ordem única chamada por Butler (2010) de sujeito inteligível.

normatizam e produzem formas de ser masculino ou feminino, num determinado contexto cultural, a cada época (CARVALHO, 2009). Além de que, de maneira primária, o gênero dá significado às relações de poder. São relações tão diversas quanto possíveis (institucionais, econômicas, espectador/obra, amorosas, interações verbais), em que podemos encontrar situações e contextos, sob diferentes e (mais ou menos) complexas formas (MEDRADO; LYRA, 2008).

De acordo com as teorias pós-estruturalistas, o conceito de gênero, privilegia um enfoque relacional e descontínuo, que abdica de investigações fundamentais em teorias essencialistas, biologizantes e médico-higienistas acerca das relações de gêneros, o corpo, o sexo e a sexualidade (LOURO, 2002). E, por meio da articulação frutífera entre os estudos culturais e de gênero inserimos a produção do cinema como discurso midiático como pedagogia, que pode legitimar ou criar processos de rupturas em óticas hegemônicas de gênero.

### **Ângulo Baixo – Cinema como artefato cultural**

Dando continuidade à filmagem, nesta seção partimos do enquadramento da câmara de baixo para cima. Aqui nos preocuparemos em construir, dentro das perspectivas apontadas na seção anterior, um olhar mais específico sobre as obras filmicas e como elas são permeadas por marcadores que potencializam suas características pedagógicas.

As diversas culturas ao seu modo (re)produzem, (re)constroem, (re)negociam e (re)afirmam noções de ser por meio de produtos da cultura (artefatos culturais), como exemplo, os múltiplos discursos (da medicina, família, educação, igreja, dentre outros), a mídia (cinema, músicas, programas de TV) e as novas tecnologias. Elementos que combinados exercem, na vida dos indivíduos, influência nas construções de significados e na representação dos mais diversos grupos culturais (PARAISO, 2004). Representações, que no cenário contemporâneo encontram-se numa "política de identidades", questionadora da normatização e hierarquização da sexualidade, gênero e diversidades (HALL, 1997). É nesse contexto que inserimos as discussões da produção midiática e, de maneira específica a produção cinematográfica.

O cinema aqui é atribuído como uma produção cultural que,

[...] não apenas inventa histórias, mas que, na complexidade da produção de sentidos, vai criando, substituindo, limitando, incluindo e excluindo “realidades”. Portanto, passei a tomar os filmes como produções datadas e localizadas, produzidos na cultura, criando sentidos que a alimentam, ampliando, suprimindo e/ou transformando significados (FABRIS, 2008, p. 120).

Quando a autora localiza a criação de sentidos divulgado pelas mídias, aponta um caráter pedagógico que pode legitimar ou criar processos de rupturas nos significados sobre os corpos, gênero, sexualidade, etc. Problematicar esses aspectos tem sido uma tendência nos estudos de

gênero, principalmente, por que, de maneira geral, são lugares privilegiados na circulação de conceitos e sentidos. Elas operam na construção das identidades, sejam elas em âmbito individual ou social. Além disso, podem operar na re/produção de perspectivas inclusivas ou excludentes de identidades. (FISCHER 2007)

Os saberes pedagógicos circulados no cinema, seja em quaisquer gêneros narrativo que se encontrem (dramas, romances, musicais, comédias, sacros, *westerns*...), são potenciais educadores de espectadores/as para identificar e decodificar signos, convenções e diálogos estruturais (LOURO, 2000). Esses aspectos pedagógicos possuem ligação direta com a data de produção principalmente se tratando das estruturas histórico-culturais que esteja sendo produzida a imagem fílmica. Para Fischer,

É preciso ir além e, com apoio em Michel Foucault (2005), fazer a história de objetos técnicos, imagens, textos, sons, produtos audiovisuais, obras de arte, tomando-os por dentro de certa discursividade, estabelecendo as complexas relações entre um certo tempo, as verdades que nele se procura veicular e reafirmar, a materialidade da produção dessas verdades, as lutas em jogo e os modos de sujeição e subjetivação a elas correspondentes. Essa trama é que precisa ser descrita, quando nos debruçamos, por exemplo, sobre materiais midiáticos audiovisuais, em articulação com a vida de alunos e professores em suas práticas pedagógicas cotidianas (FISCHER, 2007, p. 292).

A articulação obra/espectador(a) é permeada por aspectos históricos, culturais, políticos, econômicos e põe o cinema como “uma janela que recorta o mundo e o apresenta como um ponto a ser visto, um texto a ser lido, uma metáfora cuja compreensão é instável, já que depende tanto do olhar da câmera quanto do olhar do espectador” (ALMEIDA, 2017, p. 13). É percebendo o cinema como artefato cultural e assim, considerando-o como difusor de aspectos pedagógicos que, escolhemos para análise neste artigo, um filme nacional que aborda as performatividades de gênero.

### **Ângulo Plano – Boi Neon**

Na junção dos enquadramentos de ângulo alto e ângulo baixo, encontramos “o personagem” em que centramos nossa análise, em um ambiente de tomada horizontal. É nesta seção que estão a narrativa fílmica escolhida, os motivos e métodos de sua seleção, além da sinopse e da trajetória metodológica abordada para análise.

Para seleção do filme, priorizamos aqueles que trabalhassem com a perspectiva de gênero, de produção nacional ou latino americana e que estivesse disponível *online*, para que pudesse ser assistido várias vezes.

Dentre as produções cinematográficas brasileiras, escolhemos o filme intitulado Boi Neon (*Neon Bull*), de 2015, que possuiu distribuição no território nacional e em festivais pelo

mundo. O Filme foi visto no 40º Festival Internacional de Cinema de Toronto, em 2015. Foi vencedor da mostra *Première Brasil* do Festival do Rio de 2015 e também conquistou o prêmio especial do júri na mostra *Horizonte*, do Festival de Veneza.

O filme foi escolhido por apresentar identidades masculinas e femininas que subvertem, escapam, deslizam e desafiam as lógicas binárias hegemônicas, em uma região e em profissões tradicionalmente generificadas, que criam a atmosfera de crítica aos limites impostos pelas hierarquias heteronormativas hegemônicas.

Para a trajetória metodológica de análise nos baseamos no que Elí Henn Fabris (2008) chama de *filmografia para análise*. perspectiva em que os filmes são selecionados a partir da problematização da pesquisa. Nesse caso, as problematizações de performatividades de gênero.

O filme escolhido foi submetido a um processo intenso de trabalho, foi assistido várias vezes, para transcrição de falas e diálogos importantes para a análise, em seu contexto. Esse processo é conhecido como “alfabetização” na filmografia em questão.

Inicialmente, pode-se resistir a assistir a alguns dos filmes, pois podemos estar mais conectados a outras estéticas. *Internet*, livros e revistas especializadas podem ser utilizados para a busca de comentários, sinopses, críticas, imagens e materiais diversos e atualizados sobre essas produções e sobre a filmografia em questão (FABRIS, 2008 p. 127).

Para tornar denso o processo de análise, aderimos às análises de outros escritores sobre a produção deste filme e também buscamos outros recursos que falassem sobre a obra como entrevistas com o diretor e atores, site oficial e outras publicações acadêmicas.

#### Ficha técnica

|                          |                                                                                       |
|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>País de Origem:</b>   | Brasil, Uruguai, Holanda                                                              |
| <b>Gênero:</b>           | Drama                                                                                 |
| <b>Duração:</b>          | 101 Minutos                                                                           |
| <b>Direção:</b>          | Gabriel Mascaro                                                                       |
| <b>Atores e atrizes:</b> | Juliano Cazarré, Maeve Jinkings, Josinaldo Alves, Roberto Berindelli, Samya de Lavor. |
| <b>Disponível em:</b>    | <a href="https://www.boineon.com.br/">https://www.boineon.com.br/</a>                 |

#### Sinopse

Boi Neon narra história de Iremar interpretado por Juliano Cazarré, que é um vaqueiro de curral (profissão que prepara os bois antes de soltá-los na arena) e viaja pelo Nordeste, acompanhado por Galega (Maeve Jinkings) e sua filha Cacá (Samya de Lavor), além de outros vaqueiros como Zé e Negão. Como sua vida é na estrada, o caminhão que transporta os bois para o evento é também sua casa improvisada e por onde passa, Iremar recolhe revistas, panos e restos de manequins, já que cultiva um grande sonho de largar tudo, para iniciar uma carreira

como estilista no Pólo de Confecções do Agreste. No entrelaçar desta trama surgem diálogos questionadores das *performances* de gênero nas relações entre os personagens.

### ***Long Shot* – Uma articulação frutífera**

O termo *Long shot* é um termo em inglês, usado por cineastas para explicar a filmagem de um plano em que a figura central (Boi Neon) é mostrada integralmente, em geral, de modo a situá-la no contexto de seu entorno. Assim, nesta seção abordaremos nossa análise sobre o filme Boi Neon, de Gabriel Mascaro.

Nessa discussão evidencia-se o caráter pedagógico do filme, problematizando as *performances* dos/as personagens em relação às masculinidades e feminilidades, no cenário do agreste nordestino. Faz-se importante apontar que a produção de Boi Neon também pode dialogar com outras áreas, por exemplo ao tratar sobre as vaquejadas e os tratamentos dados aos animais. Não faz parte desse recorte problematizar o caráter moral dessa produção cultural (Vaquejada), porém, precisaremos iniciar a discussão a partir dela, regionalizando o mundo exibido em Boi Neon: o agreste nordestino.

### **O Cinema Regional**

A trama acontece no agreste nordestino, região que tem sido cenário de grande produção fílmica nacional, desde o início do século XX. A partir dos anos 20, Recife e região tiveram um grande processo de desenvolvimento econômico, incentivando e motivando a elite local a fomentar diversas manifestações culturais, inclusive a produção cinematográfica. O nordeste passa a ser visto nas telas e ganha algumas caricaturas pela palheta de cores (cores quentes), tipologia do indivíduo nordestino (cabra-macho), comportamento dos personagens (crendices) e, também retratam o habitante do sertão, a ingenuidade, entre outros aspectos. (CARDOSO; SANTOS; PERAZZO 2017). O cinema, como pedagogia cultural, educa os olhares sobre uma região, capaz de dizer e re/produzir conceitos sobre um povo e um local.

Apresentar o contexto social, cultural e histórico em que os personagens estão imersos, abre prerrogativas para poder compreender alguns traços na construção de suas identidades. Uma vez que a região nordestina se constitui de “vários discursos e práticas que deram origem ao recorte espacial Nordeste. [...] pois ele] nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE JUNIOR 2001, p.22-23). Para Foucault (1996, p.244), o poder é exercido por mecanismos que se articulam num

[...]conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito

e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.

Então, a produção desta obra abre espaço para análise além daquilo que é dito em sua construção, de maneira principal a relação entre os personagens, e de suas vivências no cenário regional.

Sobre a região apresentada em *Boi Neon*, Mascaro afirma em entrevista que:

A região cresceu economicamente de forma muito veloz, é cosmopolita, então o filme se alicerça num cenário contemporâneo de prosperidade econômica regendo novos signos, desenhando novas relações humanas, afetos e desejos. É um filme sobre a transformação da paisagem humana. A ideia foi lançar uma nova luz sobre as transformações recentes do país, a partir de um recorte narrativo que se segue da vida de um grupo de vaqueiros que vivem na estrada transportando boi para as festas da vaquejada, um dos maiores eventos de *agrobusiness* do Brasil. Tendo a vaquejada como palco alegórico destas transformações em meio à paisagem monocromática do Nordeste, eu pesquiso as cores que reluzem as contradições do consumo e dilato noções de identidade e gênero em personagens que convivem com novas escalas de sonhos possíveis (MASCARO, 2016).

Este aspecto é defendido como um dos focos dos filmes contemporâneos, principalmente após o cinema da pós-retomada. “Dessa forma, o cinema brasileiro tem contribuído para a constituição de identidades brasileiras ao trazer às telas representações de cultura, de localidade e de comunidade de grupos específicos da sociedade brasileira” (CARDOSO; SANTOS; PERAZZO, 2017, p. 17). Dessa produção servem de análise a relação entre os personagens, os enunciados no exercício da linguagem e como se constituem enquanto indivíduos.

### **Performatividades de gênero em *Boi Neon***

A fala rica em regionalidades da região de Pernambuco aproxima o/a espectador/a ao campo da linguagem situa-se vocabulários e gírias típicas da região. A linguagem também não é nossa pretensão de análise, mas utilizamos dos enunciados distribuídos no exercício da linguagem pela produção cinematográfica para discutir como se re/constroem, legitimam e reforçam discursos sobre gênero (FOUCAULT, 1996). A trama levanta provocações sobre as masculinidades e feminilidades hegemônicas e, analisar os enunciados re/produzidos pela obra cinematográfica propicia debates de gênero frutíferos. Consideramos hegemonia como os caracteres sociais esperados para homens e mulheres por exercícios de discursos sobre o gênero, produzido pela cultura, em um determinado momento histórico.

De maneira igual, homens e mulheres são submetidos à verdade, imposta nos discursos, nas instituições e normas, instauradas e reproduzidas pela máquina do Estado que funciona de maneira a “gramaticalizar” espaços de socialização pelos quais “somos julgados, condenados, classificados, obrigados a tarefas, destinados a uma certa maneira de viver ou a uma certa

maneira de morrer, em função dos discursos verdadeiros, que trazem consigo efeitos específicos de poder” (FOUCAULT, 1999, p.29).

Aqueles/as que fogem à norma, são chamados/as por Butler (2008) de sujeitos abjetos, designação para aqueles que não se enquadram nos padrões da hegemonia, sendo considerado anormal, esquisito, estranho. Os corpos abjetos são aqueles que não deveriam existir, mas que, paradoxalmente, dão os contornos para os padrões hegemônicos.

Encontramos, em *Boi Neon*, figuras que desafiam as normas e padrões hegemônicos em suas relações e que por vezes reforçam esse conceito. Os corpos que se constroem na trama apresentam-se despidos e sujeitos a uma hibridização de gênero, que trazem como símbolo um manequim, construído por Iremar, possuidor de parte masculina e parte feminina.

É sobre o símbolo do manequim, sem órgão sexual exposto, genérico e não engendrado, que se costuram as discussões sobre identidades na trama. Iremar (quem constrói o/a manequim) trafega sua identidade entre aspectos esperados para o masculino (força, grosseria, virilidade, heterossexualidade) e aspectos construídos para o ideal do feminino (costura, carinho, cozinha, cuidado com o corpo).

Essa masculinidade que cruza fronteiras (assim como Junior, o curraleiro que cuida dos cabelos) alerta para processos de rupturas dos padrões hegemônicos como única alternativa para a formação das masculinidades. Para Nolasco (1995, p.27), “o masculino, enquanto verdade e modelo vem sofrendo sucessivas relativizações, chegando a ser um recurso de linguagem utilizado no cotidiano para sinalizar algum tipo de jogo estabelecido entre indivíduos”. Essas implicações vêm sendo problematizadas, mas elas ainda são pano de fundo para a construção subjetiva das masculinidades.

Problematizar a hegemonia, seja no cinema ou em outros artefatos produzidos pela cultura, alerta para uma tendência dos movimentos feministas nos estudos sobre homens e masculinidades - estudos masculinistas - que reiteram a concepção de re/des/construção de uma masculinidade hegemônica que "nega as diversidades próprias dos homens, que têm classes sociais, raças/etnias, orientações sexuais, graus de escolaridade diferentes. Fazem das masculinidades alternativas vistas como subordinadas, e assim ‘desempoderando-as’” (MEDRADO, et al., 2004, p.49). *Boi neon*, como obra cinematográfica, desliza e dialoga com a lógica binária, ora reforçando padrões hegemônicos, ora implodindo-os.

Iremar constrói, sob o pano de fundo de sua heterossexualidade, relações com os pares que ilustram o que Connell (1995), abordou como política de gênero das masculinidades. “Não se deve ser suficiente reconhecer que as masculinidades são diversas, senão que também devemos reconhecer as relações entre as diferentes formas de masculinidade: relações de

aliança, domínio e subordinação” (CONNELL, 1995. p.61). Ao dialogar com seus amigos de trabalho, essas relações se constroem através de práticas que excluem e incluem, intimidam e aproximam os/as trabalhadores/as. No minuto 40, Iremar discute com um de seus colegas e diz “tu tinhas que parar de bater punheta e botar essa rolinha para comer alpiste. Seu frango”. Esse enunciado reafirma a necessidade do comportamento sexual heterossexual como ideal masculino que deve ser garantido. Além de que na última frase reitera um aspecto homofóbico, uma vez que a palavra frango refere-se a homossexual, no vocabulário pernambucano.

As práticas e discursos hegemônicos educam um olhar masculino propondo que essa hegemonia é característica natural sexual masculina (CÂMARA, 2007). A problematização de uma naturalidade trazida por Câmara, representa o poder de artefatos culturais ao re/produzir conceitos heteronormativos. A heteronormatividade, difundida pela hegemonia, é instaurada nos discursos e disseminada ao configurar “homens e mulheres verdadeiros”. Disseminadas por meio de estratégias de poder, podem gerar hierarquizações que convocam os sujeitos e os corpos a ocuparem posições de poder arbitrárias. E é nesse sob esse olhar que são reiteradas práticas que levam à subjugação das masculinidades não hegemônicas.

Essa discussão foi ocasionada, pois, Iremar desenhou um de seus *croquis* em uma revista de mulheres nuas, que esse amigo usa para se masturbar. Durante o filme, a revista torna-se ponto de resignificação, uma vez que o exercício de olhar revistas de mulheres nuas é uma prática que se aprende entre os meios masculinos chamados por Welzer-Lang (2001) de a casa-dos-homens. Elas são espaços onde jovens homens agrupam-se e por onde circulam conceitos sobre o masculino hegemônico, entre essas práticas estão competições de pênis, brincadeiras de quem urina mais longe, assistir filmes eróticos em grupos, campeonatos de masturbação, brincadeiras de tirar peças de roupas, entre outros (WELZER-LANG, 2001). Ao romper a fronteira do uso da revista para a prática sexual, Iremar inverte a lógica falocêntrica e a utiliza para desenhar um de seus sonhos e possibilidades de vida, ao resignificar o corpo nu, como possibilidade artística.

Para as figuras femininas a recíproca é verdadeira, mulheres que desafiam o padrão do ideal feminino põem em discussão a pluralidade do feminino. Galega é uma motorista de caminhão, mãe, mecânica e solteira. Cacá, criança que sonha com a lida com cavalos e vaquejada. Geise, grávida e vigilante noturno da fábrica. Essas personagens são exemplos do que o diretor chama de “inversão de gênero”, em que se inverte a lógica binária dessas profissões que, em geral, no imaginário social, são atribuídas a homens. Mascaro, em entrevista, afirma que propõe “não necessariamente a inversão de gênero, mas a dilatação destas

representações” (MASCARO, 2016), ao pensar a construção dessas masculinidades e feminilidades no campo do plural, construídas pelas relações de poder.

Ao assinalar para o caráter relacional, Mascaro traz na sua produção um aspecto que Lipovetsky e Serroy (2009), apontam para a necessidade de pesquisas que compreendam o fenômeno da produção fílmica, “não só socialmente, mas também dos modos como produzem e fazem circular sentidos, bem como dos modos como os apreendemos e a eles resistimos” (ALMEIDA, 2017, p. 24).

Em linhas gerais, Boi Neon, como produção cinematográfica, é visto como uma forma de conhecimento e, como tal, possui a capacidade de ser reconhecido como pedagogia cultural. Análises como esta corroboram as ideias de Duarte (2002, p.19) de que: “determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais”.

### **Sobem os créditos – Considerações**

Ao produzirem os filmes, os diretores alcançam representações que permitem pôr em evidência elementos contraditórios e lineares, que destacam as construções subjetivas sobre um local, um povo, sobre gênero. Boi Neon, artefato cultural produzido em um contexto histórico e social, apresenta, em cenários fictícios, representações sobre as realidades possíveis do agreste nordestino. É no processo constante de transformação das sociedades contemporâneas, em específico a região de Pernambuco, que teve modificações entre os meios rural e o urbano, que Mascaro desenvolveu um filme que amplia o debate de gênero e sobre as hegemonias do patriarcado, por meio do cinema.

O filme apresenta processos de ruptura na lógica binária e hierarquizante de gênero, que convoca o/a espectador/a repensar e problematizar, em diversas instâncias sociais, os papéis dos artefatos culturais. Boi Neon implode com algumas fronteiras rígidas sobre o gênero, ao trazer personagens que constroem uma trajetória diversa do que se espera, na ótica binária, do masculino e feminino. Ora há uma reiteração do patriarcado e do falocentrismo, ora as masculinidades e feminilidades que borram as fronteiras são palco de discussões democráticas sobre performances de gênero.

Esta produção audiovisual rompe com a estética de início, meio e fim de filmografias tradicionais para representar uma continuidade e dar abertura para se pensar em processos de construção de identidades, mais plurais e fluidas. Apontando o caráter performático na construção dos conceitos de gênero. É através de atos, gestos, enunciados, comportamentos que

se produzem discursos e a trama mantém-se aberta para dialogar sobre esse aspecto. Ao propor um olhar para essas características, reforçamos a importância da produção teórica nesta área de estudos, para que se fomente em diversos ambientes uma discussão sobre gênero que seja democrática e livre de marcas e sanções sociais negativas.

### **Elenco- Referências bibliográficas**

ALBUQUERQUE JR., D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife/ São Paulo: FJN/ Ed Massangana/Cortez. 2001.

ALMEIDA, R. Cinema E Educação: Fundamentos E Perspectivas. **Educ. rev.**2017.

BAUMAN, Z.; **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo». Buenos Aires: Paidós. 2002

CÂMARA, A. P.; **Gênero e Sexualidade na Revista Sexy: Um roteiro para a Masculinidade Heterossexual**. 2007. 137f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2007.

CARDOSO, J. B. F. SANTOS, R. E. PERAZZO, P. F. Cinema regional: cultura e história nas telas brasileiras. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**. Época III. Vol. XXIII, Colima, 2017, pp. 11-26.

CARVALHO, F. A.; Que saberes sobre sexualidade são esses que (não) dizemos dentro da escola? In FIGUEIRÓ, M. N. D.; **Educação Sexual: em busca de mudanças**. 1ª. ed. Londrina: UEL, 2009.

CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n.2, 1995 pp. 185-206, jul./ dez.

DUARTE, R. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FABRIS, E. H. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Educação e realidade**. p. 117-134, 2008.

FERNANDES, W. R.; SIQUEIRA, V. H. F.. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. **Rev. Estud. Fem. [online]**. 2010, vol.18, n.1, pp.101-120.

FISCHER, R. M. B. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. **Rev. Bras. Educ.** p.290-299. 2007.

FOUCAULT M. **Em defesa da sociedade**: curso no College de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes. 1999

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 5ª Ed. São Paulo: Loyola. 1996.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HALL, S. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, S.; **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2006.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A Tela Global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOURO, G. L. "O cinema como pedagogia". In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (Orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, G. L. Gênero: questões para a educação. In: BRUSCHINI, C. e UNBEHAUM, S. **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Editora 34 e Fundação Carlos Chagas, 2002.

MASCARO, G. **Gabriel Mascaro**: "Boi Neon é um filme sobre a transformação. 14/01/2016. Entrevistadores: Adalberto Meireles. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1739123-gabriel-mascaro-boi-neon-e-um-filme-sobre-a-transformacao-premium>> , Entrevista concedida ao site A TARDE. 2016

MEDRADO, B.; LYRA, J.; Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Rev. Estud. Fem.** vol.16, n.3, 2008. p. 809-840.

NOLASCO, S.; **A desconstrução do masculino**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

PARAÍSO, M. A.; Contribuições dos estudos culturais para a educação. **Presença Pedagógica**, Belo Horizonte, v. 10, n.55, p. 53-61, 2004.

SILVA, T. T. (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SILVA, T. T.; **Documentos de identidade**: uma introdução as teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WELZER-LANG, D. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**. Ano 9, v.2, 2001, p. 460- 482.

WORTMANN, M. L. C.; VEIGA-NETO, A.; **Estudos Culturais da Ciência & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

## **Webdocumentário Sul-Americano como ambiente de resistência potencializado pelas possibilidades narrativas da hipermídia e da interatividade**

Glauber Martins Freire Xavier

### **Resumo:**

A partir da observação das características narrativas, interativas e hiper-midiáticas das obras webdocumentais *Mobiliário Urbano* (2016) de Eduardo Liron e Mirrah Iñanez e *Quipu Project* (2014) de Maria Court e Rosemarie Lerner, o presente artigo procura levantar pistas de um possível cenário em construção para a produção webdocumental sul-americana, lançando a hipótese de que o fenômeno deste gênero emergente esteja contribuindo para expressão de ideias de resistência, denúncia e ativismo sócio-cultural na América do Sul.

Palavras chave: webdocumentário, interatividade, hiper-mídia, imaginário, ambientes de resistência, ativismo.

Hoje em dia, um computador com acesso à Internet também pode ser utilizado pelos índios como um instrumento de defesa e de caça. Um arco e flecha pendurado na parede é decorativo, não caça nem defende. Vamos usar nossos computadores, estiquemos nossos arcos e lancemos nossas flechas digitais! (NHENETY Kariri-Xocó, 2005, p. 07)

Herdando os traços do documentário mas sendo desenvolvido para a *internet*, o webdocumentário ou *webdoc* parece querer emergir enquanto gênero e não apenas como modismo passageiro. Esta construção vem sendo traçada ao longo da história. Se observarmos suas possibilidades narrativas, como a possível aleatoriedade já vista na literatura, como é o caso do clássico livro *Jogo da Amarelinha* de Júlio Cortazar, ou a interatividade e aleatoriedade própria da lógica do tarô, talvez estejamos encontrando alguns dos muitos referenciais inspiradores para a fruição de seu “jogo” com o usuário – ou melhor: *interator*, como diz Janet H. Murray em seu *Hamlet no Holodeck – O futuro da narrativa no ciberespaço*:

As histórias que são contadas em formatos participativos nos envolvem de uma maneira diferente daquelas às quais assistimos ou ouvimos. (...) O potencial inexplorado do meio (digital) parece repousar precisamente nessa

área, na possibilidade de oferecer ao *iterator* a percepção de múltiplos destinos possíveis, múltiplos pontos de vista possíveis, múltiplos resultados possíveis a partir de uma mesma situação. (MURRAY, Janet, p. 9)

Umberto Eco (1969), em seu livro *A Obra Aberta*, ressalva que em diferentes linguagens artísticas, autores apresentaram propostas de participação do público na construção de suas obras. Este mecanismo aplicado ao audiovisual traz precedentes em experimentos no Cinema Novo como no filme *A Idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha onde em seu projeto de montagem nuclear “era sua intenção exibir o filme em uma organização aleatória dos 16 rolos” (Lima, 2016), ficando a montagem a critério do projecionista. Dentro do exposto até aqui podemos iniciar, já destacando algumas características para o *webdoc*. Seria – então um *webdoc* – um documentário produzido e consumido na internet que a partir dos recursos próprios deste meio digital, utiliza interatividade e aleatoriedade para contar histórias?

Os recursos tecnológicos do final do século XX trouxeram consigo a possibilidade de experimentações narrativas em suportes digitais multimídia criando os primeiros projetos do que podemos chamar de Documentário Interativo. Com o surgimento da *web 2.0*<sup>1</sup>, que se popularizou rapidamente a partir do ano de 2004 como plataforma para o desenvolvimento de novas tecnologias da informação como *wikis*<sup>2</sup>, redes sociais e *blogs*, a exploração de novos formatos de documentários começaram a se multiplicar. Surge então o webdocumentário, que por executar suas asserções sobre o mundo histórico contemporâneo, o localizamos neste vasto campo do gênero documentário, apesar de sua total hibridez com o meio no qual se desenvolve. Pensando especificamente em *webdocs* produzidos na América do Sul, tendo como exemplo *Mobiliário Urbano* (2016) e *Quipu Project* (2014), observamos uma tendência marcante tanto para um cinema de experimentação como para um “cinema de resistência”<sup>3</sup> e denúncia – e é por este cenário que este artigo pretende se lançar: descrevendo a experiência de fruição de *Mobiliário Urbano* e *Quipu Project* e procurando localizar na história, tanto as

---

<sup>1</sup> Embora o termo tenha uma conotação de uma nova versão para a Web, ele não se refere à atualização nas suas especificações técnicas, mas a uma mudança na forma como ela é encarada por usuários e desenvolvedores, ou seja: um ambiente de interação e participação.

<sup>2</sup> Software colaborativo que permite a edição coletiva dos documentos usando um sistema que não necessita que o conteúdo seja revisto antes da sua publicação. *Wikis* são verdadeiras mídias hipertextuais, com estrutura de navegação não-linear. Cada página geralmente contém um grande número de ligações para outras páginas. As ligações são criadas usando-se uma sintaxe específica, o chamado “link”. Temos a *Wikipédia* como o exemplo mais expoente entre as *wikis*.

<sup>3</sup> Considero como sendo cinema de resistência, todo filme que se coloca em oposição a alguma situação ou idéia estética e/ou ideológica, sobretudo as situações e ideias expressas por um sistema limitado, “opressor” ou “injusto”.

tendências e aspectos de ordem técnica e estética como aspectos políticos e ideológicos que permeiam sobre as referidas obras. Podemos nos apropriar aqui das palavras de Nichols, estendendo seu comentário sobre documentário, para webdocumentário como extensão deste gênero, apontando que: É reconfortante ver que o campo do possível para o filme documentário se expandiu para incluir estratégias de reflexividade que podem posteriormente servir a objetivos políticos e científicos. (NICHOLS, in RAMOS, 2005, p. 66, 67)

### *Mobiliário Urbano*

Ao acessar, por meio de um navegador, a página <http://www.moburb.org>, um filme é gerado em processo randômico, a partir de 114 “vestígios filmicos” (arquivos de vídeo digital), dispostos num repositório on-line. A combinação destes arquivos dão origem a  $2,6981959186483482 \times 10^{32}$  filmes possíveis para esta “experiência audiovisual transmídia” – como é denominada pelos próprios realizadores. O desenho inicial do site nos mostra um fragmento do mapa da cidade de São Paulo re combinado por meio de interferências<sup>4</sup>, destacando frases e palavras como: “ESTADO DE EXCEÇÃO”, “RETRATO DO MUNDO URBANO”, “ONDE É QUE ISSO VAI PARAR?”, “MUDANÇA DE ENDEREÇO”, “mundo velho”, “resistência”. Sobre o mapa um botão central destaca o comando “iniciar”.

Ao clicar no botão, aparece uma caixa de vídeo sobre o mapa. Assistimos “nosso filme”, montado por um padrão aleatório que talvez nunca mais se repita. Abaixo da caixa de vídeo vemos a lista dos arquivos selecionados por este “Montador Virtual”. Vejamos a estrutura mostrada em um dos acessos à *moburb.org*: “Início>DANIEL 01>SABRINA 05>DRAO 01>CASÉ 01>BORBA 14>CASÉ 08>BORBA 13>DANIEL 09>BORBA 12>DANIEL 07>SABRINA 01>BORBA 04>CASÉ 02>DIGA 04>BORBA 03>BERGMAN 06>DANIEL 05>SABRINA 07>DANIEL 03>Encerramento”. É importante destacar que o filme gerado tem os arquivos “Início” e “Encerramento” fixos. O que muda a cada acesso é a ordem interna do filme.

---

<sup>4</sup> Este mapa é uma criação do artista Piqueras Santangelo. Esta imagem e fragmentos dela se repetem em todas as páginas de *moburg.org*.

A sequência “*Início*” assemelha-se a um videoclip: Ainda sobre as cartelas iniciais que revelam as logomarcas da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo e do ProacSP<sup>5</sup>, ouve-se uma voz que diz: “– *No princípio era o verbo*”. Rufam tambores. “– *Desenvolver*”. Música tribal mistura sons (maracás indígenas, tambores africanos, marteladas, betoneira, sirene de polícia), ao som da “música” vemos uma sequência de imagens entrecortadas do Monumento às Bandeiras<sup>6</sup>. Lemos numa inscrição no monumento: “*GLÓRIA AOS HERÓIS QUE TRAÇARAM O NOSSO DESTINO NA GEOGRAFIA DO MUNDO LIVRE. SEM ELES O BRASIL NÃO SERIA GRANDE COMO É.*” Aparece então o personagem Borba Gato, como uma alegoria irônica da figura do Bandeirante. O personagem pode aparecer em vários momentos no filme. No caso da estrutura montada acima, Borba Gato aparece em cinco sequências. Além de Borba temos mais cinco personagens que são entrevistados em derivas pela cidade de São Paulo. Estas derivas são propostas pelos próprios personagens, que conversam com os diretores do filme durante todo o percurso. Este é o principal dispositivo de construção das cenas do filme. Estes encontros marcados em pontos diferentes da cidade revelam o choque do corpo a corpo entre a equipe do filme, os entrevistados e a cidade de São Paulo, numa pegada semelhante ao dito de cinema de guerrilha<sup>7</sup>.

Cada um dos sete entrevistados realiza sua deriva procurando expor suas ideias sobre o processo de ocupação do espaço da cidade de São Paulo, revelando uma espécie de contra narrativa histórica. A cartografia da cidade construída no filme, apresenta contradição entre a história oficialmente instituída e o que se revela na práxis, nos estudos e na cultura oral apresentada pelos entrevistados. Desta forma, *moburb.org* problematiza questões sobre pessoas em situação de rua, moradores de ocupações, populações negra, indígena e de baixa renda, dentro do processo de imigração e gentrificação, como gerador de exclusão e segregação social na construção da cidade. A riqueza de detalhes percebida em cada uma das entrevistas, provoca uma análise mais aprofundada nos conteúdos revelados, mas que este artigo não daria conta, cabendo por hora apenas uma observação sobre como o conjunto das ideias estão dispostas e de como acontece a interação com o *iterator* dentro deste ambiente.

---

<sup>5</sup> Programa de Ação Cultural – ProAC é a Lei de Incentivo a Cultura do Governo do Estado de São Paulo em vigência durante a realização de *Mobiliário Urbano*.

<sup>6</sup> O Monumento está localizado no Parque do Ibirapuera e é uma obra construída em 1954 em homenagem aos Bandeirantes que eram sertanistas que desbravavam a América em busca de riquezas minerais, indígenas para escravidão e extermínio de quilombos.

<sup>7</sup> Tendência que utiliza técnicas de guerrilha para produzir filmes de baixíssimo ou nenhum orçamento. Apesar de envolver a palavra guerrilha, não está necessariamente envolvido com militâncias políticas e movimentações sociais específicas.

Navegando através de cliques dentro de *Mobiliário Urbano*, podemos – clicando em “vídeos” – ver todos os vídeos dispostos no mapa, representados apenas por ilustrações de alfinetes fixados, sem nenhuma ligação lógica entre eles. Podemos assistir toda a deriva de qualquer um dos personagens, de forma “cronológica” ou não. Para isso basta clicar no link *derivas* e escolhendo o personagem numa aba passamos a visualizar todo o trajeto de sua deriva como uma espécie de Fio de Ariadne<sup>8</sup> que nos auxilia a enxergar qualquer das derivas dentro do “labirinto” de *Mobiliário Urbano*. Igualmente, nos auxilia, a lista disposta abaixo da caixa do vídeo onde enxergarmos nossa própria deriva até que interferimos na ordem montada, saltando de um vídeo para o outro através do clique do mouse. Temos ainda a opção de se aprofundar na pesquisa da obra – clicando no link “*Mais*” – onde podemos ler um texto que descreve desdobramentos de temas e situações vistas no filme, ou podemos navegar por diversos links que nos levam para outros ambientes complementares, fora de moburg.org, como sites, redes sociais, canais do YouTube, blogs, definições na Wikipédia e publicações digitais on-line. Por último podemos acessar o link “*Sobre*” e desfrutar de textos fragmentados e mapas guias de cada deriva, onde ambos aparecem como uma espécie de apontamentos sobre a obra.

“Em deriva pela cidade indígena e negra, escutar as vozes da cidade silenciada. História Mentira. – Corpos agenciados, expulsos, mortos. – Gentrificação, Higienização, Segregação. – Pela denúncia e reescrita da História, rio sob o asfalto, passado presente sem futuro. – À cidade! Morte aos Bandeirantes! Kabummm! – pela reescrita da História, pela nova fala da memória – fala índio, fala negra, fala morador, fala macumbeira, fala povo, fala imigrante, fala e deixa registrado na memória pra todos verem, para todos saberem que naquele lugar tem cova!” *Mobiliário Urbano* (2016)

Exemplo de texto do mapa guia de um dos personagens entrevistados:

“Guia: Diogo Rios (Diga) na Deriva Vila Itororó - Moradia; Expulsão, Bixiga, Empresas Privadas, Rios soterrados, histórias não contadas, Bixiga-Brodaway, Cidade limpa, artista-ponta-de-lança, corpos agenciados, mentiras filhas da puta.” *Mobiliário Urbano* (2016)<sup>9</sup>

### *Quipu Project*

---

<sup>8</sup> Na mitologia grega a princesa Ariadne, filha do rei Minos, auxilia Teseu à encontrar a saída do labirinto construído por Dédalo através de uma linha de lã no qual a princesa segura na saída do labirinto.

<sup>9</sup> Estes são alguns dos textos dispostos na página <http://www.moburb.org/sobre>.

A página inicial do *documentário interativo*<sup>10</sup> *Quipu Project*, nos insere num ambiente camponês peruano. Um grupo de seis mulheres e dois homens trabalham distantes, aparentemente semeando a terra em meio a uma paisagem montanhosa. Sobre a imagem, incide sobreposta, uma ilustração vazada em forma de arco, disposto como um colar com contas coloridas, penduradas em fios. O colar apresenta um movimento de balanço padronizado que se assemelha ao funcionamento de um sistema, uma rede ou um mapa em movimento. Ouve-se sons do vento e de pássaros que se misturam com sons de uma rede telefônica, onde percebe-se uma ou outra palavra. Vemos um texto sobreposto:

“271.000 mulheres e 21.000 homens foram esterilizados na década de 90 no Perú. Milhares destas pessoas têm afirmado que isso aconteceu sem o seu consentimento, mas até agora têm sido repetidamente silenciados e lhes é negado justiça.”

“Quase 20 anos depois, suas vozes finalmente puderam ser escutadas através deste documentário interativo, que conecta uma linha telefônica gratuita no Perú com este site.” *Quipu Project* (2014)<sup>11</sup>

Há um botão central onde lemos “*Comece a escutar*”. Ao clicar vemos uma foto de um colar com cordas penduradas e nós de cores variadas. Este é um quipu e sobre ele lemos em letras sobrepostas à imagem do colar: “*Quipu – Cordas atadas, utilizadas pelos Incas para manter registros. Acredita-se que estas sequências de cores brilhantes também eram utilizadas para contar histórias através das gerações.*” *Quipu Project* é declaradamente uma interpretação contemporânea deste sistema transfigurado no potencial da linha telefônica especialmente desenvolvida para se conectar ao referido “*site*”.

Após a apresentação do quipu, que dura cerca de dez segundos, somos levados a uma espécie de introdução audiovisual pré-editada. O vídeo, que sempre cobre toda a superfície do “*site*”, mistura uma sequência de imagens do cotidiano do campo, mostrando uma plasticidade de beleza fotográfica marcante como se segue por todo o *Quipu Project*. Sobre o vídeo, numa montagem paralela, ouvimos sons diversos que ilustram a paisagem junto com falas comoventes das pessoas que deixaram seus depoimentos pela linha telefônica ligada ao site; ouvimos também falas do então Presidente Alberto Fujimori e de outras pessoas não identificadas que ressaltam a violência ali contida e dão orientações ao *interator*. Assistindo a este vídeo somos inseridos de forma intensa num claro conflito entre um grupo de pessoas

---

<sup>10</sup> Os realizadores chamam *Quipu Project* de *documentário interativo*. Ou seja: um *webdoc*.

<sup>11</sup> Todos os textos e falas transpostos de *Quipu Project* é de tradução nossa.

que afirmam ter sofrido uma violência e o sistema criminoso, representado aqui pela figura do Presidente Alberto Fujimori.

A primeira fala que ouvimos é a de Alberto Fujimori, na IV Conferência da Mulher na China, afirmando que está sendo acusado da intenção de “ – (...) *criar uma lei permitindo ligaduras e vasectomias voluntárias, de impor mutilações e de querer matar pobres. (...)*” Ouvimos também fragmentos de depoimentos como: “ – *Me levaram para o hospital como se por engano. Não podemos mais ter família... Escapei três vezes e eles me seguiam.*”. Uma voz acusa que as pessoas falam da falta de alimento mas “ – *fazem filhos como coelhos*”. Nesse momento uma fala de Fujimori afirma que o programa é para uso de homens e mulheres para que estes se esterilizem de forma “ – *Livre e Responsável*”. Continuam os depoimentos “ *Me puseram na cama e quatro me seguraram. Dois nas mãos e dois nos pés para me aplicar uma ampola e daí não me lembro mais. Tinham muitas de nós presas. Fecharam os portões e depois algumas mulheres, ouvindo outras chorarem de dor, queriam fugir, mas não nos deixavam sair. Nos obrigaram. Como fomos fracas. Nos obrigaram a fazer a ligadura.*” Vozes de mulheres gritam por justiça. Ouvimos a voz de uma atendente virtual que diz: “ – *Se o esterilizaram ou conhece alguém que foi esterilizado. Sejam bem vindos a Quipu, uma linha telefônica que poderá escutar e compartilhar histórias sobre a campanha de esterilização*”. Uma voz, tipo narração fecha o vídeo provocando a exploração do site:

“ – Este quipu virtual é um registro vivo de memória coletiva. Através desta página web escutarás os testemunhos gravados na linha de telefone do projeto e poderás incluir sua própria mensagem para aqueles que tem compartilhado suas histórias saibam que tenham sido escutados. Una-se a quipo e juntos vamos fazer estas vozes serem ouvidas no Peru e no resto do mundo.”

A partir daqui já estamos imersos do universo de *Quipu Project*. Resta-nos decidir como navegar. As possibilidades são: Podemos clicar nas contas negras do quipu para escutar os testemunhos ou nas brancas para escutar respostas a estes testemunhos. Podemos escolher navegar pelas contas coloridas divididas em temas, onde as amarelas é o programa de esterilização, as vermelhas são sobre as operações realizadas nas mulheres e homens. Pelas contas azuis o tema é a vida depois da violência sofrida e por fim as verdes descrevem o processo em busca de justiça. Além de navegar pelo colar podemos clicar num botão para colaborar. Há quatro formas de colaboração. Podemos deixar gravado uma resposta a um depoimento, podemos fazer uma doação em dinheiro para o movimento organizado destas

mulheres, ou ser voluntários para ajudar a transcrever os arquivos dos depoimentos utilizados na legendagem dos áudios e por último podemos também assinar uma petição de denúncia. Quando seguimos ouvindo os depoimentos parece que não importa por onde vamos, sempre é envolvente e ao mesmo tempo constrangedor ouvir as vozes anônimas, sempre em meio a paisagens visuais que parecem se diluir em meio a tanta indignação dos falantes.

Podemos considerar que o *webdoc*, além de se tratar de uma obra fílmica, com sentido estético, ético e artístico, próprios do gênero cinematográfico do documentário é também em si, seu próprio meio de exibição, distribuição e interação, como um gênero de natureza híbrida em que é obra e meio ao mesmo tempo. O poder oriundo das características próprias do ambiente da *internet*, pode resultar na construção de uma obra multifacetada e indefinida, com um vasto terreno à se explorar, numa construção multimídia que se expressa de modo transmidiático, transitando de forma dinâmica entre cinema, fotografia, design, literatura, web arte, games, ou qualquer outra possibilidade oferecida pelo seu suporte. Se tratando, então de uma arte ainda de fronteira, o *webdoc* se apresenta como uma expressão de difícil conceptualização; estando localizado na história em mais um momento de intensa ruptura e renovação, como diria Lúcia Santaella, “No alvorecer da era digital”

Dos anos 1990 para cá, estamos assistindo a uma nova revolução que, provavelmente, trará consequências antropológicas e socioculturais muito mais profundas do que foram as da revolução Industrial e eletrônica, talvez ainda mais profundas do que foram as da revolução neolítica. Trata-se da revolução digital e da explosão das telecomunicações, trazendo consigo a cibercultura e as comunidades virtuais. O futuro nos conhecerá como aquele tempo em que o mundo inteiro foi virando digital. (SANTAELLA, in LEÃO, 2005, p. 272)

Dentro deste sentido revolucionário, vamos primeiramente considerar o *webdoc* como parte de uma possível vanguarda que pelo seu pioneirismo possa ser gerador de ruptura de modelos artísticos preestabelecidos e de combatividade ao status quo. Recorremos ao passado para observar e estabelecer paralelos entre as principais rupturas na história da arte ocidental. O Renascimento aparece como uma abolição dos artistas, que passam a fugir dos domínios do Estado e da Igreja e levam suas técnicas artesanais – desenho, pintura, gravura, escultura e arquitetura – para circular e fazer surgir novos espaços de exposição e armazenamento como museus e galerias. As técnicas baseadas em qualidades manuais seguiram hegemônicas até o século XIX com a Revolução Industrial onde a câmera fotográfica aparece como símbolo da

nova arte tecnológica que cria aparelhos que encarnam habilidades técnicas específicas e sintetizadas e desconstruem os princípios renascentistas das artes visuais baseadas numa habilidade bio-psico-física. Com a arte moderna surgem as rupturas de espaço-tempo com artistas como Pollock e o surgimento das chamadas vanguardas artísticas, em crise com os suportes tradicionais, tendo Marcel Duchamp como expoente precursor da arte conceitual. A partir desta crise se desenvolve a demanda da aproximação arte-vida que desencadeia no surgimento de linguagens como o happening e a performance que segue em paralelo ou interação com a febre da experimentação dos artistas tecnológicos até o final dos anos 70 e início dos 80. Hoje a ruptura acontece por meio da cultura digital e a experimentação se lança nas infinitas possibilidades das novas tecnologias, sobretudo, as da rede mundial de computadores. Compactuo com Regina Miranda (MIRANDA in PEREIRA e SOTER, 2000, p.113), quando esta aponta que “... o significado da “revolução digital” não fica restrito ao campo da comunicação. As emergentes tecnologias eletrônicas nos oferecem oportunidades para novas maneiras de ver, criar, entender e participar artisticamente da história contemporânea”.

Aliado a um sentido técnico e estético vanguardista, aparece a questão sócio-político-cultural que revela uma extensão imprescindível a ser explorada: a atuação dos chamados movimentos civis ou de minoria e ativismo cultural dentro do mundo virtual. Para melhor nos situarmos sobre esta condição do virtual, o *Critical Art Ensemble* nos confere a seguinte explanação:

A revolução tecnológica causada pelo rápido desenvolvimento do computador e do vídeo criou uma nova geografia das relações de poder no primeiro mundo. Uma nova ordem que a cerca de vinte anos só poderia existir na imaginação: as pessoas são reduzidas a dados, a vigilância ocorre em escala global, as mentes são dissolvidas na realidade do monitor. Surge um poder autoritário que floresce na ausência. A nova geografia é uma geografia virtual, e o núcleo de resistência política e cultural deve se afirmar neste espaço eletrônico (...) Sempre houve uma ideia de virtualidade baseada no misticismo, quer no pensamento analítico abstrato, ou ainda na fantasia romântica. Todas estas abordagens deram formas e manipularam mundos invisíveis, acessíveis apenas por meio da imaginação (...) Os conceitos e ideologias contemporâneos do virtual são possíveis devido a estes sistemas de pensamento preexistentes terem se expandido a partir da imaginação e terem se manifestado no desenvolvimento e na compreensão tecnológica. (2001, p: 35)

Então esta nova geografia do virtual é algo que só existia anteriormente por meio do

imaginário. O imaginário nos conta histórias e através do virtual constrói uma extensão do mundo dentro da nova topografia virtual.

Pensando no webdocumentário como um avanço do gênero cinematográfico não ficcional, podemos sugerir que o texto destas obras passam agora por uma experiência de fruição multissensorial e participativa, onde são traçados caminhos com percurso e tempo de apreciação determinado por quem “vivencia” a obra. A experiência se torna mais personalizada. Mas não podemos deixar de lembrar que se trata de uma obra que carrega consigo uma intenção prévia por parte do autor, em fazer sua asserção sobre o mundo a partir de um determinado ponto de vista. Mesmo nestas circunstâncias do risco em ter seu filme montado por quem o assiste no momento em que assiste, o autor pode assegurar a voz de seu discurso, assim como fez Bertolt Brecht com a quebra da quarta parede em seu Teatro Dialético. Esta forma de imersão participativa, potencializa a possibilidade do *interator* atuar de forma auto-reflexiva, onde por um lado, este perde a possibilidade de relaxar na poltrona, mas por outro, ganha o poder de decidir para onde ir, que personagem ouvir, que situação investigar.

Michel Maffessoli, retomando a importância do imaginário na construção da realidade, herdada de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, destaca que o imaginário é o estado de espírito transfigurador, que caracteriza um povo. É a atmosfera que move as multidões, aquilo que Walter Benjamin chamaria de aura. O imaginário seria também a aura de uma ideologia, pois além do racional que a compõe, envolve o lúdico, o afetivo, o laço social, etc. (MAFFESOLI, 2001, P. 75, 76). O imaginário poderia suscitar ainda uma ideologia romântica latente:

Há sempre algo de romântico no político, na defesa das utopias, no sonho de uma sociedade perfeita, na esperança de um mundo redimido de suas falhas, na perspectiva de uma sociedade perfeitamente igualitária, etc. Creio que há, de fato, reaparecimento de uma sensibilidade romântica. Na ecologia, por exemplo, com a revalorização da natureza. No desejo de interação, colocando o holismo acima das perspectivas binárias ou do individualismo. Na convicção de que o homem deve negociar com a natureza, não dominá-la. Aquilo que o romantismo centrava na literatura, na poesia, tornasse, agora, mais abrangente, englobando o cotidiano. Trazer a poesia para a vida, eis a síntese desse novo romantismo. (MAFFESOLI, 2001, P. 77)

Os utópicos, comumente associam-se à ruptura para com alguma ideologia que esteja cristalizando os modos de ser no mundo, podendo realizar verdadeiros “assaltos” à cultura estabelecida. Os utópicos buscaram a libertação máxima dos seres humanos em conjunto

ou individualmente, em relação ao seu poder de expressão, criatividade e imaginação. Sobre essa utopia presente na história das rupturas, Stewart Home discorre:

Os heréticos da Idade Média buscavam abolir o papel da igreja e realizar o paraíso na Terra enquanto seus equivalentes do século XX buscam o fim da separação social, confrontando política e cultura simultaneamente (...) As características essenciais do Utopismo do século XX tornaram-se claras nesses movimentos do pré-guerra. Os partidários dessa tradição visam não somente a integração de *arte-vida*, mas a de todas as atividades humanas. Criticam a separação social e acreditam no conceito de totalidade. (...) No século XX, aqueles que *adevem* aos princípios utópicos trabalharam com arte, política, arquitetura, urbanismo e todas as outras especializações derivadas daí. Os Utópicos visam criar um novo mundo, onde essas especializações não existam mais. (Home, 2004, p. 15, 17, 18)

Concluo por hora, recorrendo as quatro principais propriedades do ambiente digital para criação, proposta por Janet Murray, que *Mobiliário Urbano* e *Quipu Project* são obras “*procedimentais*” e “*participativas*”, em grande parte quando nos referimos a interatividade; e “*espaciais*” e “*enciclopédicas*” quando nos referimos a sua capacidade de fazer suas criações parecerem cada vez mais exploráveis e extensas como no mundo real. As duas obras apresentam claramente um ponto de vista ou ideologia que se assemelham à ideais utópicas de ruptura. *Moburb* tem uma pegada ativista e se inspira na criação de uma *Zona Autônoma Temporária*, para como um *flâneur* performático, explorar a cidade em derivas que revelam sua utopia e a militância de seus entrevistados. *Quipu Project* é uma obra de denúncia que cria um canal de troca entre as vítimas da esterilização e os *interatores*. Este engajamento numa causa social específica é visto também em outras obras sul-americanas; e a exploração das possibilidades narrativas e interativas vem criando *webdocs* cada dia o mais significativos e diversos. Estende-se diante de nós um novo ambiente de experimentação que vem nitidamente sendo ocupado por obras que buscam construir imaginários por meio da interação – que enquanto comunhão será sempre comunicação. O webbdocumentário como tecnologia do imaginário, alimenta e é alimentado por imaginários que determinam uma ideia de fazer parte de algo, delineando ideologias e partilhando impressões individuais e coletivas das coisas do mundo. Tendo a internet como seu habitat em potencial, o *webdoc* tende a continuar expandindo a áurea de resistência de diversos criadores sul-americanos.

## Webfilmografia

COURT, Maria e LERNER, Rosemarie. *Quipu Project*. 2014 – Disponível em: <https://>

interactive.quipu-project.com/. Acessado em 6 de agosto de 2017.

LIRON, Eduardo, IÑEZ, Mirrah et al. Mobiliário Urbano. 2016 – Disponível em: <http://moburb.org/> (acessado em 6 de agosto de 2017).

#### Referências Bibliográficas

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2004.

LEÃO, Lucia (Org.). O Chip e o Calidoscópio. São Paulo: SENAC, 2005.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Numa cama, numa greve, numa festa, numa revolução: notas sobre materialidades de uma experiência estética. São Paulo: Galáxia (São Paulo) N° 31, 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-25532016000100117](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532016000100117). (Acessado em 13 de maio de 2017)

MAFFESOLI, Michel Maffessoli. O imaginário é uma realidade (entrevista concedida a Juremir Machado da Silva), in Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia. n° 15. Porto Alegre: 2001.

MIRANDA, Regina. Dança e tecnologia. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. *Lições de dança*. n. 2. Rio de Janeiro: 2000.

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

NHENETY, Kariri-Xocó. Arco Digital – Uma rede para aprender a pescar. Maceió: 2007 Disponível em: <http://www.thydewa.org/downloads/arco.pdf>

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria Contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Senac, 2005.

## **O CINEMA COMO A VOZ DA PRISÃO: A MULHER NO SISTEMA PRISIONAL A PARTIR DE DOCUMENTÁRIOS**

Isabella Nascimento Oliveira da Silva

### **RESUMO**

É peculiar do cinema adequar-se como objeto de estudo para diversos campos do conhecimento. Logo, utilizando-se das variadas formas que o cinema pode comunicar algo, o artigo tem como objetivo denotar as possibilidades de identificar nas narrativas de filmes do gênero documentário, um veículo para fazer denúncias e facilitar a ressocialização de mulheres encarceradas. Com esse fim, relaciona Cinema e Direito Penal a partir de documentários sobre o sistema prisional feminino. Para isso, foram selecionadas três obras que retratam o tema com base em fenômenos que em particular acometem às mulheres. A exemplo da maternidade, do envolvimento no crime por causa de envolvimento amoroso com criminosos e de crimes de bagatela para suprir necessidades básicas como higiene e alimentação. O trabalho, apoiado nas narrativas apresentadas nos documentários, fez observações sobre o atual sistema prisional, apontando pesquisas e sugerindo alternativas para a diminuição do encarceramento de mulheres. O resultado da pesquisa foi satisfatório, pois os documentários trouxeram a voz dessas mulheres para o lado *extramuros* transformando a dificuldade de adentrar num estabelecimento prisional em algo possível de ouvir relatos e conhecer o ponto de vista das próprias presas sobre a prisão.

**Palavras-chave:** Documentários. Sistema Prisional. Mulher.

## 1 INTRODUÇÃO

Em razão da natureza do cinema um filme tem o poder de modificar opiniões já sedimentadas pelo senso comum, por meio das inúmeras sensações que as imagens, a montagem e o discurso podem provocar no espectador. Devido ao convite de personagens diversos, com opiniões e histórias distintas, torna-se um veículo eficaz para ampliar pontos de vistas e mudar o curso do entendimento acerca de variados temas.

Os filmes escolhidos para análise, retratam o sistema prisional no que diz respeito às peculiaridades que o cárcere concerne especialmente às mulheres, ou seja, às situações que são próprias ao universo feminino. Como exemplo, a maternidade e a separação dos filhos quando o período de amamentação é encerrado, tema abordado no filme *Leite e ferro* dirigido por Claudia Priscilla; o envolvimento afetivo com namorados, companheiros, ou maridos, que as inseriram no crime, tratado em *Se Eu Não Tivesse Amor* da cineasta Geysa Chaves; e a situação que muitas se encontram de serem provedoras do sustento familiar, ou que por causa da sua situação socioeconômica praticam pequenos furtos para suprir necessidades básicas, o que é retratado no filme *Bagatela* dirigido por Clara Ramos.

Desse modo, o artigo propõe relacionar, Cinema e Direito Penal, apontando a capacidade que o cinema dispõe para ser uma importante ferramenta de denúncia social, e de defesa, que muitas vezes é cerceada dessas mulheres e que foi devolvida através de convite às entrevistas.

A partir dos filmes, o texto irá mesclar pesquisas e autores a fim de afirmar a importância da função social que o cinema exerce, principalmente o do gênero documentário para efeito de desmistificar o que diariamente é transmitido pela mídia sobre o sistema prisional, assim como o que associam à imagem de presos.

A dificuldade de reinserção dessas mulheres para o convívio social se dá principalmente por causa da mídia, no exercício de um quarto poder. Sobre esse enunciado, Marcus Alan Gomes disserta: “O poder de moldar a realidade e de construir o pseudoambiente. É um processo em que as pessoas renunciam, de certo modo, a decidir seu universo social cognitivo, e delegam à mídia a atribuição de delimitar o espaço público relevante” (GOMES, Marcus Alan, 2015, p.68)

Por meio de um breve relato sobre a história de cada personagem, o trabalho pretende inserir conceitos, pesquisas e propor alternativas sobre o sistema prisional relacionando-os à temática do filme.

## 2 A MULHER COMO PERSONAGEM DO CENÁRIO PRISIONAL BRASILEIRO

Segundo o relatório de 2014 do Infopen (Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias), o Brasil conta com uma população de 579,781 presos custodiados no Sistema Penitenciário, sendo 37.380 mulheres e 542.401 homens. No período de 2000 a 2014 o aumento da população feminina foi de 567,4%, enquanto a média de crescimento do masculino, no mesmo período, foi de 220,20%.

Este aumento abrupto da população prisional brasileira, principalmente iniciado a partir dos anos 2000, diz respeito a política de encarceramento de massa adotada pelo Brasil, ao deflagrar guerra às drogas. Pois, pela mesma fonte, de 37.380 mulheres presas, 60% é pelo crime de tráfico de drogas.

Porém, como fica evidente nos dados, não houve planejamento nem preparo de uma infraestrutura por parte do Estado para receber essas mulheres. Os estabelecimentos prisionais atuais não acompanham o ritmo de crescimento da população carcerária, assim como não possui condições de garantir direitos, desrespeitando antes de tudo o princípio da dignidade da pessoa humana. Segundo o levantamento do Infopen, em relação a destinação do estabelecimento por gênero, apenas 7% são destinados às mulheres, 17% são mistos e 75% masculinos.

A consequência dessa realidade é refletida inclusive na recepção de gestantes, pois desses 7% dos estabelecimentos prisionais destinados à população feminina, apenas 34% tem dormitórios ou celas adequadas para receber mulheres grávidas. Entretanto, nas unidades mistas, este número é ainda menor, apenas 6%.

A infraestrutura e, especialmente, a ideologia do cárcere, são de distanciar pessoas que cometeram algum tipo de crime. No entanto, para Foucault, manicômios e conventos têm a mesma função. Ou seja, não é apenas o crime que leva alguém a ser preso e ter sua liberdade cassada, mas sim um mero exercício de poder praticado pelas classes dominantes que determinam quem e por qual motivo.

Von Hentig, citado por Cezar Roberto Bitencourt, na obra *Falência da Pena de Prisão: causas e alternativas*, diz que: “como efeitos do isolamento, o repouso e a ordem são os estados iniciais da desolação e da morte” (HENTIG apud BITENCOURT, 2009, p.61), referindo-se ao sistema penitenciário filadélfico ou celular, considerado por muitos estudiosos um dos mais rigorosos, pois o preso era mantido em cela individual e proibido de trabalhar, tendo a solidão como pena.

Acontece que no sistema penitenciário brasileiro, apesar de não ser dentro dos moldes do filadélfico, é possível identificar nas histórias das personagens que foram narradas pelos documentários, que a pena de prisão não é apenas privativa de liberdade, mas também de solidão, realidade que acomete notadamente à população carcerária feminina.

No intuito de esmiuçar cada um dos três documentários, fazendo relação entre os relatos apresentados e as denúncias sobre o sistema prisional que estão implícitas em cada caso, o texto foi destrinchado em três capítulos que visam cumprir esse objetivo com cada obra separadamente.

## 2.1 QUANTO VALE A LIBERDADE?

Este primeiro capítulo irá trabalhar com o filme de Clara Ramos, intitulado *Bagatela*, que conta em sua narrativa a história de três mulheres que foram presas pelo crime de furto de produtos de valor irrisório, ou conhecido também como crime de bagatela. O crime de bagatela segundo o entendimento do STF significa conduta minimamente ofensiva do agente, ausência de risco social da ação, reduzido grau de reprovabilidade do comportamento e inexpressividade da lesão jurídica.

Nesse sentido, o Ministro Eros Grau afirma: O direito penal não deve se ocupar de condutas que não causem lesão significativa a bens jurídicos relevantes ou prejuízos importantes ao titular do bem tutelado, bem assim à integridade da ordem social”. (HC n. 97.189/RS, redator do acórdão Min. Eros Grau, Segunda Turma, DJe 14.8.2009).

Antes de adentrar no conteúdo do filme é importante observar como avanço do capitalismo e o consumo de bens e serviços, a sociedade em geral é rotineiramente atingida pela massiva presença de conteúdo publicitário em diversos veículos, que induz a consumir todo o tempo, seja roupas, calçados, cosméticos e etc. Esta cultura capitalista, porém, não atinge somente a quem possui condições socioeconômicas para consumo, mas também àqueles que não possuem nenhum poder de compra, como consequência estratifica ainda mais a sociedade.

O filme começa com imagens de uma loja de departamento, onde há grande quantidade de pessoas em compras. A movimentação de câmera entre a multidão num centro comercial conduz o espectador à realidade de intenso fluxo de consumo.

Em seguida surge a primeira personagem, dona Sueli, viúva, mãe de um filho, e também avó. Ela vivia com seu filho em uma casa pequena, sem estrutura para proporcionar conforto algum, de apenas um cômodo, abafado e sem iluminação suficiente por causa de defeito na rede elétrica. Através das imagens, foi possível identificar também que ela tinha dificuldades para abastecer a dispensa, colocar comida na mesa e para comprar remédios. Em toda sua vida, nunca teve emprego formal, a sobreviver de bicos que consegue esporadicamente. A situação agravou-se após sua prisão e passagem pela penitenciária, onde permaneceu por aproximadamente dois anos.

Sueli foi pega em flagrante pela tentativa de furto de um mercadinho, onde tentou levar um pedaço de queijo e dois biscoitos Trakinas. O dono do estabelecimento, agindo com agressividade e coação, levou-a a força em delegacias para registrar a ocorrência. Durante o percurso, Sueli sofreu diversas agressões e foi autuada em flagrante pelo crime de furto, sendo posteriormente condenada a dois anos e oito meses de prisão em regime fechado, sua pena foi agrava, pois já havia sido presa e condenada antes pelo furto de duas cuecas infantis, que seriam para uso de seu filho, ainda criança na época.

A segunda personagem a ser apresentada foi Vânia, que teve sua primeira passagem na cadeia com vinte anos de idade, por furtar numa mercearia um litro de Marula, uma espécie de bebida alcoólica, que na época custava o valor de setenta reais. Na segunda vez, foi presa pelo furto de quinze peças de picanha. Na época das filmagens, Vânia com trinta anos de idade, continuava presa cumprindo pena, desta vez, por causa do furto de um produto no valor de cinco reais.

A terceira e última personagem foi Maria Aparecida. A sua primeira imagem no longa é de provocar inesperado desconforto e sentimento de angústia no espectador. O rosto de Aparecida remete a de uma mulher frágil e indefesa. De olhar assustado, Maria Aparecida conta como foi torturada na prisão e quase perdeu a vida a ponto de ficar cega de um olho. Para Aparecida, o que seria pena privativa de liberdade tornou-se um castigo contra o corpo, pois teve sua face desfigurada, perdeu um dos olhos e também dentes.

Aparecida foi autuada em flagrante pela tentativa de furto de um shampoo e um condicionador numa farmácia, estimados na época com o valor de R\$ 24,00. Apesar de alguns transeuntes afirmarem que não a viram sair com nenhuma sacola do estabelecimento, e ela própria negar ter praticado a tentativa, Aparecida foi conduzida à delegacia por um policial que fazia ronda local, que considerou sua atitude suspeita, por tê-la vista correndo assustada em posse de uma sacola plástica contendo esses produtos.

Maria Aparecida foi conduzida a um estabelecimento prisional comum, à espera do julgamento. Contudo, no seu caso, Aparecida deveria ter sido conduzida ao Hospital de Custódia por Medida de Segurança, pois possui em seu histórico psiquiátrico diversos episódios de surto psicótico.

Como consequência desse encarceramento inapropriado, Aparecida dividiu a cela com outras mulheres. Pelo motivo de Aparecida perturbar o bem-estar das demais detentas, foi afastada e encaminhada para o “seguro”, seção de presas que representam alta periculosidade ou que são ameaçadas de morte. Lá, Maria Aparecida foi espancada, violentada e torturada. Por falta de ação por parte da administração do presídio, a infecção em um dos olhos, devido aos espancamentos, se alastrou a ponto de perder a visão total.

Na audiência de custódia, decidiu a juíza encaminhá-la para o Hospital de Custódia, onde passaria pelo tratamento adequado. Porém, a tortura vivenciada por Aparecida, não se encerrou ao sair da cadeia comum. Ao chegar no HC, Aparecida precisou passar trinta dias completamente nua em uma cela de ambiente inóspito, com tamanho mínimo, fria, sem iluminação e extremamente suja.

Sobre o crime de furto, Cesare Beccaria na célebre obra *Dos Delitos e Das Penas* diz que:

Furtos destituídos de violência deveriam ser punidos com pena pecuniária. Quem procura enriquecer à custa alheia deve ser privado dos próprios bens, mas como habitualmente esse é o delito da miséria e do desespero, o delito daquela parte infeliz de homens a quem o direito de propriedade (direito terrível e talvez desnecessário) não deixou senão uma existência de privações. (BECCARIA, 1999, p. 76)

Enquanto que a diretora apresentava as histórias, intercalava passagens de fala das personagens com falas de operadores do Direito, para que o público recebesse opinião dos dois pontos de vista. Um desses operadores foi Airton Vieira, juiz da 4ª vara Criminal Central de São Paulo. Declaradamente contra aplicação do princípio de insignificância nos casos de crime de bagatela, ele acredita que a absolvição de um sujeito pelo crime de furto de algum produto, mesmo de valor insignificante, legitima o crime e corrobora com o crescimento da criminalidade.

Airton Vieira alega que o roubo de material de higiene, como shampoo ou desodorantes, não fazem parte da necessidade preeminente da condição humana, assim como o furto de biscoitos ou carnes. Airton, completa dizendo que ele como juiz, não está interessado se o agente do delito irá sair melhor ou pior do estabelecimento prisional.

A opinião de juristas, como Airton, acabam por culminar na aplicação de pena meramente retributiva, que como explica Cezar Roberto Bitencourt: “segundo este esquema retribucionista, é atribuída à pena, exclusivamente, a difícil incumbência de realizar Justiça. A pena tem como fim fazer justiça, nada mais” (BITENCOURT, 2000, p.68)

Neste contexto Oscar Emílio Sarrule aduz que:

O fim da pena não é atormentar o réu para anular o mal que o delito implica, porque na realidade não o anula, senão que gera uma nova espiral de violência que não pode ser, por suas características, retornar as coisas ao estado anterior. A vingança implica uma paixão, e as leis, para salvar a racionalidade do Direito, devem ser isentas de paixões. (SARRULE apud GRECO, 2016, p. 218)

Sobre esse assunto, Alan Luiz da Silva escreve:

Nesse contexto de máxima intervenção penal muitos fatos sociais são alcançados pela descrição abstrata do tipo penal, e algumas dessas condutas formalmente típicas não apresentam nenhum significado jurídico para o Direito Penal, devido a seu insignificante poder ofensivo contra o bem jurídico penalmente tutelado. (DA SILVA, 2011, p. 21)

De forma a garantir os direitos previstos no caput do artigo 6º da CF/88: “São direitos sociais, a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição”. (BRASIL, 1988)

Incube ao Estado promover políticas públicas que assegurem proporcionar a essas pessoas o mínimo existencial ou criar mecanismos que possibilite que a pessoa autuada pelo crime de bagatela não volte a recorrer a meios ilícitos para prover a nutrição de si próprio ou de sua família.

Acerca do assunto, Luigi Ferrajoli assevera: “Esta divergência entre normatividade do modelo em nível constitucional e sua não efetividade nos níveis inferiores corre o risco torná-la uma simples referência, com mera função de mistificação ideológica no seu conjunto”. (FERRAJOLI, 2002, p.683)

O resultado de decisões provenientes da intenção retributiva do Estado, vai de encontro com a função do Direito Penal, regido pelo princípio da intervenção mínima, e de ser a “última razão”. A consequência é que muitas mulheres são abruptamente retiradas do convívio social, afastadas do seu núcleo familiar, principalmente dos filhos, e os efeitos sociais são ainda mais

impactantes. Pois, comumente, a presa não possui familiares que possam cuidar ou que disponham de condições para isso, por esse motivo, seus filhos acabam sendo conduzidos à abrigos perdem o vínculo com a mãe.

Sobre o exposto, Rogério Greco disserta:

Teríamos, dentro de uma concepção minimalista do Direito Penal, o chamado *princípio da intervenção mínima*, que somente permite a criação legal se o bem juridicamente protegido pelo tipo penal gozar da importância exigida pelo Direito Penal, bem como se os outros ramos do ordenamento jurídico não forem fortes o suficiente à sua proteção, demonstrando, assim, a sua natureza subsidiária (*ultima ratio*). (GRECO, 2016, p.76)

Há várias formas de punir um cidadão sem ser necessário privá-lo da sua liberdade. Para os crimes de bagatela, por exemplo, que são crimes de pequena lesividade e que não representam ameaça à ordem pública, poderiam ser aplicadas penas alternativas. Dessa forma não retirariam essas mulheres do convívio familiar e nem as afastariam da sociedade, visto que o aprisionamento dificulta a ressocialização e empregos formais no futuro.

## 2.2 POR AMOR EU FAÇO TUDO

Este capítulo destina-se a comentar sobre o filme *Se eu não tivesse amor*, da cineasta Geysa Chaves, gravado no presídio feminino Talavera Bruce, no Complexo Penitenciário de Bangu, no estado do Rio de Janeiro. Geysa entrevistou cinco mulheres que foram inseridas no mundo do crime a partir do envolvimento amoroso com namorado, marido ou companheiro, e por “fidelidade” e “prova de amor” cometeram crimes como tráfico de drogas, roubo de carga, e assaltos.

Sobre esse assunto Rogério Greco assevera que:

Infelizmente tem crescido no mundo o número de mulheres presas. Isso se deve, sobretudo ao tráfico de drogas, que arregimenta todas as pessoas para fazerem parte de sua nefasta ‘empresa’. O chamado ‘amor bandido’ também é um dos fatores de crescimento do número de mulheres no cárcere, que se apaixonam por criminosos normalmente ligados ao tráfico de drogas. Essa união explosiva acaba fazendo com que as mulheres também enveredem na prática de ilícitos penais, tendo como consequência a sua privação de liberdade, justamente com seu companheiro. (GRECO, 2016, p. 197)

O documentário argumenta que muitas mulheres são inseridas no crime a partir de relacionamentos amorosos com pessoas já envolvidas no crime. Para isso, apresenta alguns

casos, como por exemplo as personagens Luciana Tavares, condenada a dez anos por tráfico de entorpecentes; Dione Pires, condenada por roubo de carga, pena de quarenta e dois anos de reclusão; Jaqueline Rodrigues, pelo crime de furto, condenada a vinte e cinco anos de reclusão; Jennifer Salagnac, condenada a seis anos de reclusão por tráfico internacional de drogas e por último Jéssica Cabeço, crime de associação ao tráfico e dez anos de reclusão.

Este argumento desdobra-se no sentimento de abandono e solidão que acomete principalmente a população carcerária feminina, visto que as visitas nesses presídios ainda são muito escassas. Geralmente as mulheres ocupam funções no crime que podem substituí-las facilmente, sendo tanto para o crime, quanto para seus companheiros, figuras descartáveis. Os motivos disso acontecer é que o marido ou namorado também estão presos, ou eles não querem se aproximar desses tipos de estabelecimentos por também estarem envolvidos nos crimes.

Para Andrelina, presidente da ONG Mães do Cárcere, em entrevista para a revista Pastoral Carcerária “A mulher não abandona o homem. Ela não pode faltar na visita, se não o homem já pensa que ela está traindo”. A presidente percebe também uma diferença no comportamento de mulheres e homens detidos. “A mulher ainda não tem essa voz pra falar que o marido tem que ir lá ver a gente. Com o homem não tem essa. Ele manda recado por amigos, mãe e família”.

Sobre essa relação de poder dos homens para com as mulheres, a personagem Dione conta que é lei em qualquer facção a mulher prover mantimentos e sustento ao preso enquanto ele estiver preso, assim como o dever de visita-lo e manter-se próxima, para que não haja desconfiança de traição e sofrer as consequências estabelecidas pelas regras do crime.

No que concerne a visitas e a falta que elas fazem para as presas, Andrelina completa que “Não receber visitas é ficar sem o ‘jumbo’ (pacote com produtos de limpeza, vestuário e alimentação, enviados pelas famílias). O que o presídio dá não costuma ser suficiente e as famílias é que dão essa assistência. Não é só absorvente”

Nos minutos finais do documentário, Geysa mistura o glamour de um desfile de moda ao cenário de tristeza e solidão. As detentas são convidadas a se preparar para uma sessão de fotos, para isso, elas foram devidamente maquiadas e arrumadas. Esse *glamour* fez ligação com o falso delírio que o mundo do crime provoca principalmente nas mulheres, afinal, são roupas caras, joias e muito luxo que o crime oferece.

Dessa forma, no que tange ao encarceramento de mulheres, há forte movimentação entre o Conselho Nacional de Justiça (CNJ) junto ao Ministério da Justiça, para que sejam adotadas

penas alternativas para as mulheres usadas como “mulas” pelo narcotráfico ou vítimas da “coação moral irresistível” de maridos e familiares encarcerados para entrar com entorpecentes em unidades prisionais. Assim como sua aplicação às mulheres que são rés primárias, não possuem antecedentes e nem integram organizações criminosas.

### 1.3 PARA ONDE VÃO MEUS FILHOS?

É comum quando o homem é preso, ao chegar na prisão, pedir imediatamente contato com um advogado ou defensor, e seu primeiro questionamento é: “Quando vou sair daqui doutor”? No entanto, quando um advogado é questionado por uma mulher, na maioria das vezes, a pergunta é: “Para onde vão meus filhos”?

A partir desse fenômeno, o presente trabalho aborda-se também o filme *Leite e Ferro* dirigido por Claudia Priscilla, para ser relacionado com a atual situação do sistema prisional brasileiro. O documentário teve como cenário o Centro Hospitalar da Mulher Presa (CAHMP), lugar para onde vão as mulheres grávidas, geralmente a partir do terceiro trimestre de gestação e onde permanecem junto aos seus filhos até eles completarem o 4º mês de vida.

Durante a narrativa do documentário uma personagem se destaca e conduz a história. Trata-se de Daluana, apelido que recebeu após se envolver e ter um filho com o traficante Da Lua. Traficante desde os 10 anos de idade, Daluana, na época do filme, aos 40 anos, estava passando pela segunda vez pelo CAHMP.

*Leite e Ferro* retrata o período de amamentação, ou seja, esse mínimo prazo de 4 meses que o Estado oferece às presas grávidas, para que cuidem e alimentem seus bebês. As imagens do filme possuem uma moldura singular, a todo tempo o espectador é conduzido a ver as mulheres e os recém-nascidos por limites impostos por barras de ferro.

O efeito é de conduzir o espectador para dentro da realidade do documentário, onde há dentro de uma cela a convivência diária com bebês, fraldas, leite e grades de ferro. Logo, o espectador encontra-se imergido naquela atmosfera, pronto para ouvir as presas. O filme trata de temas que estão relacionados a maternidade e a vida *intramuros* das detentas.

Dessa forma, o documentário propõe destacar a contradição de emoções. Por um lado, ser mãe se configura um sonho e é um momento de plenitude para a mulher, por outro, a situação limite de encarceramento e exclusão. Muitas mulheres que estão presas têm filhos que são

dependentes delas fora da prisão, mas que apesar de inocentes, esses filhos acabam cumprindo pena e sofrendo as mesmas dificuldades de um detento, pois, muitas vezes, são levados à abrigos, onde também são afastados e perdem o convívio familiar.

O argumento principal da obra é falar com sensibilidade de uma situação triste e dolorida para qualquer mãe, que é ser afastada do filho. Elas passam todo o período de aleitamento sendo mãe 24 horas, sem qualquer ajuda de companheiro ou familiares, apenas umas das outras. E ao final do prazo, o filho é retirado abruptamente da sua rotina e encaminhado para alguém da família que tenham condições de cria-lo, ou para um abrigo, ou pior, o que mais comumente acontece, são adotados ilegalmente. E o laço afetivo com a mãe, para sempre se perde.

Um estudo recente realizado pela Fiocruz levantou o perfil da população feminina encarcerada que vive com seus filhos em unidades prisionais femininas das capitais e regiões do Brasil. Dentre os critérios utilizados, observou-se as práticas relacionadas à atenção, à gestação e ao parto durante o encarceramento. A pesquisa revela, por exemplo, que 31% das mulheres encarceradas são chefes de família. Foram o total de 241 mães que ofereceram relatos, sendo que 45% com menos de 25 anos de idade, 57% de cor parda, 53% com menos de oito anos de estudo e 83% com mais de um filho. O acesso à assistência pré-natal foi inadequado para 36% das presas.

Sobre a dificuldade que as mães têm para manter contato com os filhos e com a família, Rogério Greco propõe:

Todo tipo de desculpa é utilizado, a exemplo da falta de segurança e dos problemas administrativos quem envolvem as visitas de parentes, como disponibilizar constantemente, funcionários para levarem a efeito revistas pessoais e etc. No entanto, é dever do Estado manter esses laços afetivos. Por mais que aquela mulher tenha cometido um delito, esse fato não pode afastá-la, quase que por completo, de sua família. Se uma das funções da pena é, rapidamente do cárcere, colocando-lhe objetivos, metas e cumprir, motivadas pelo desejo de retornar à sua família. (GRECO, 2016, p. 203)

Portanto, significa que a pena privativa de liberdade não deve exceder os limites de apenas restringir o direito de ir e vir. O Estado deve assegurar aos apenados todos os demais direitos, não podendo por omissão ou inércia prejudicar a ressocialização do indivíduo e por consequentemente suas relações como sujeito social. Assim como, deve também assegurar que os filhos dessas detentas não sofram com as dificuldades impostas pelo encarceramento e tenham todos os seus direitos protegidos.

### 3 CONCLUSÃO

De acordo com o que foi apresentado, o objetivo do artigo foi elevar o Cinema ao patamar de porta-voz da prisão, pois os filmes do gênero documentário, proporcionou à essas mulheres presas o meio de se manifestarem quanto a vivência em presídios e os efeitos que o aprisionamento provoca.

Sobre esta capacidade do cinema Bill Nichols diz que “Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum para que a exploremos e a compreendamos”. (NICHOLS, 2008). Desse modo, o documentário foi eficiente em mostrar para o público que desconhece um estabelecimento prisional os fenômenos típicos do encarceramento.

Sobre estes fenômenos o presente trabalho aproveita para relacioná-los a problemáticas e deficiências do sistema prisional brasileiro, onde há uma prática comum de inobservância dos direitos e garantias da mulher presa e que agravado pelo encarceramento em massa, não consegue cumprir com sua função social, que é de prevenir o crime e recuperar o preso.

A partir da visibilidade dada às reflexões, histórias de vida e sentimentos das presas, entre tantas outras condições inerentes ao ser humano, o documentário amplia as oportunidades de ressocialização dessas mulheres por devolver-lhes a condição de ser sensível e por tanto, humano. Desse modo, o resultado da relação entre os documentários e o sistema prisional feminino no Brasil pode ser considerado satisfatório, pois somente apoiado nos exemplos trazidos pelos filmes, que foi possível ilustrar essa realidade *intramuros* para desmistificar preconceitos sobre a população carcerária e propiciar maior recepção delas pelo público.

O artigo consegue então afirmar que o cinema pode ser utilizado como ferramenta de denúncia social sobre qualquer assunto. Pois, o poder de permitir que o espectador vá até o outro lado do muro de um presídio, para que conheça as mulheres que lá vivem, entender quais os motivos que a levaram presas, e em quais condições essas presas são mantidas, o leva a tomar conhecimento de uma realidade que apesar de afastada existe.

Por fim, para cada narrativa apresentada, o texto propõe possíveis alternativas para o desencarceramento em massa das mulheres, bem como adoção de políticas públicas, a serem tomadas pelo Estado, que sejam capazes de garantir maior dignidade às presas.

## REFERÊNCIAS:

- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BAGATELA. Direção: Clara Ramos. Produção: João da Terra. São Paulo. 2010.
- BITENCOURT, Cezar Roberto. *Falência da Pena de Prisão: causas e alternativas*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2004.
- BECCARIA, Cesare. *Dos Delitos e das Penas*. 3. ed. São Paulo: Afiliada, 1999.
- DA SILVA, Alan Luiz. *Princípio da Insignificância*. 2. ed. Curitiba: Juruá, 2011.
- FERRAJOLI, Luigi. *Direito e razão: teoria do garantismo penal*. 3. ed. São Paulo: 2002.
- FOUCAULT, Michael. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 25. ed. São Paulo: Vozes, 2002.
- GRECO, Rogério. *Sistema Prisional: colapso atual e soluções alternativas*. 3. ed. Niterói-RJ: Impetus, 2016.
- LEAL, Maria do Carmo. *Nascer na Prisão: gestação e parto atrás das grades no Brasil*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-81232016000702061&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232016000702061&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)> Acesso em: 2 de agosto de 2017.
- LEITE e Ferro. Direção: Claudia Priscilla. Produção: Kiko Goifman. Rio de Janeiro. 2010.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 3. ed. Campinas-SP: Papirus, 2008.
- PASTORAL CARCERÁRIA. *Ser mulher em um sistema prisional feito por e para homens*. Disponível em:< <http://carceraria.org.br/ser-mulher-em-um-sistema-prisional-feito-por-e-para-homens.html>> Acesso em: 23 de julho de 2017.
- SE EU Não Tivesse Amor. Direção: Geysa Chaves. Produção: Geysa Chaves. Rio de Janeiro. 2009.
- ZAFFARONI, E. Rául e BATISTA, Nilo. *Direito Penal Brasileiro I*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

## WALTER BENJAMIN E O CINEMA: A IMAGEM CINEMATOGRAFICA A FAVOR DA EMANCIPAÇÃO HUMANA.

Ismar Francisco Prado Torres

GT: Cinema e História

Este artigo pretende investigar a estética de Walter Benjamin (1892-1940) desenvolvida em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*<sup>1</sup>. Especificamente, o que se quer é responder a seguinte questão: de que modo Benjamin, em sua estética, pensou a arte tecnificada, em especial o cinema, como um instrumento potencialmente revolucionário? Neste sentido, o intuito também é o de compreender o modo como Benjamin refletiu sobre a relação entre o cinema e as massas, o modo de recepção destas diante do cinema, além da possível ligação entre a estética e a filosofia da história benjaminianas.

*A obra de arte*, provavelmente o texto mais célebre de Walter Benjamin, representa o “ponto final” de uma estética que o filósofo passou a desenvolver em meados da década de 1920 e que pode ser apontada como um segundo estágio de sua filosofia<sup>2</sup>. Tal virada representa, em resumo, a inserção de uma perspectiva materialista em sua teoria da arte, na qual, através do desencantamento do mundo moderno e o advento da técnica, a arte, em especial o cinema, é pensada como um efetivo instrumento político revolucionário.

Benjamin compreendia o cinema, sobretudo, como um potente instrumento político. Ele percebeu sua capacidade mobilizadora e sua forte influência sobre as massas que cada vez mais se integravam à realidade moderna através da difusão das mídias e dos meios de comunicação. Porém, o potencial do cinema vinha sendo utilizado por regimes fascistas (fossem eles de orientação política de direita ou de esquerda)<sup>3</sup>, visto que estes se propagandeavam massivamente através desta forma de arte<sup>4</sup> e dos meios de comunicação de massa, com o

---

<sup>1</sup> Doravante, referido simplesmente como *A obra de arte*, salvo indicação em contrário.

<sup>2</sup> Rochlitz, que compreende Benjamin, sobretudo, como um filósofo da arte, afirma que esta fase dura de 1925 a 1935 e a define da seguinte maneira: "Estética política de intervenção revolucionária. Reconstrução das forças humanas na embriaguez lúcida a compensar o declínio da aura" (ROCHLITZ, 2003, p. 70). Segundo Rochlitz, portanto, este texto de Benjamin, publicado em 1936, é o derradeiro desta segunda fase.

<sup>3</sup> As críticas de Benjamin não se restringiam apenas ao nazifascismo, mas também ao stalinismo.

<sup>4</sup> Provavelmente o maior exemplo propagandístico realizado através do cinema contemporâneo a Benjamin foi filme alemão *O triunfo da vontade* (Triumph des Willens), de 1935, da diretora Leni Riefenstahl.

objetivo de doutriná-las. Além disso, com a ascensão do cinema hollywoodiano, esta arte se convertera numa indústria do lucro e do culto ao estrelato, aspecto também denunciado por Benjamin. Sendo assim, o cinema e as mídias em geral vinham sendo utilizados para o interesse das classes dominantes, tanto em seu viés político (pela figura do ditador) quanto artístico (através da “estrela” de cinema). Desse modo, contra o domínio fascista do cinema, o filósofo desenvolve o que pretende ser uma nova estética materialista da arte:

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis para os fins do fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 2012, p. 180).

Para o filósofo, com o desenvolvimento histórico, a arte surgida na modernidade se afastava progressivamente de seu aspecto tradicional. Esta tradição emprega aos objetos artísticos aquilo que Benjamin, em *A obra de arte*, denominou como aura. Em suma, a aura de uma obra é o que garante sua originalidade e autenticidade, aspectos que se estabelecem através da relação cultural existente nestas obras tradicionais. Ao longo do processo histórico, com o desenvolvimento da reprodutibilidade das obras de arte, este aspecto de culto dá lugar ao de exposição, havendo, assim, uma refuncionalização radical das obras de arte, tanto em seus aspectos estéticos quanto sociais.

As obras não mais são apreciadas restritivamente em um sentido contemplativo, mas agora se integram e se aproximam cada vez mais das massas modernas e de seu cotidiano. Sendo assim, Benjamin irá privilegiar em sua estética manifestações artísticas que, inversamente, desvalorizam os aspectos tradicionais da arte e tentam suscitar novas formas de recepção que se tornaram possíveis apenas no contexto da modernidade: ele se volta para as vanguardas artísticas europeias como o surrealismo e o dadaísmo; para a arquitetura moderna do *Bauhaus* e a “cultura do vidro”; para o teatro brechtiano; para a fotografia e, sobretudo, para o cinema e, desse modo, para a arte de massa. Todas essas manifestações representam formas de arte muito distantes da tradição e são, portanto, um reflexo do mundo moderno e de sua condição de “pobreza”. Basicamente, é o rompimento com a tradição, o declínio da aura e o direcionamento político combativo que fundamentam a estética engajada de Benjamin. Para ele, só o “empobrecimento” moderno é capaz de estimular uma nova função para a arte que é historicamente determinada: seu caráter funcional e político. E é através do cinema, a arte mais técnica de todas e a que está mais próxima das massas, que Benjamin desenvolveu mais pormenorizadamente seu pensamento revolucionário.

Segundo Rochlitz (2003, p. 220), Benjamin, sobretudo quando pensa o cinema, não se interessa mais em expor as qualidades artísticas das obras, mas se detém nos aspectos técnicos e seus efeitos sobre as sociedades modernas:

Àqueles que, como Scholem e Adorno, desaprovaram ‘A obra de arte’, Benjamin responde: se sacrifiquei a aura, é porque era a única maneira de permanecer fiel aos fundamentos teológicos da arte, a um pensamento pelo qual a arte produz um conhecimento essencial. (ROCHLITZ, 2003, p. 225-26).

Esta teologia da arte está presente no pensamento de Benjamin desde os seus primeiros escritos e se relaciona tanto à sua filosofia da linguagem quanto à sua filosofia da história. De modo geral, Benjamin expõe em suas teses *Sobre o conceito de história* que só uma interrupção messiânica e ao mesmo tempo materialista, na qual a redenção se dá pela busca das realizações negadas historicamente às classes oprimidas, será capaz de parar o curso cego da história, que é nada mais que a manutenção do interesse dos “vencedores da história”. O filósofo afirma, na sétima tese, que, para realizar tal intento, é necessário escrever a história a contrapelo:

Nunca houve um documento de cultura que não fosse, simultaneamente, um documento de barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialismo histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2012, p. 245).

A obra de arte em seu sentido tradicional, desse modo, representa também um documento de barbárie, pois é a expressão e a manutenção simbólica dos valores das classes dominantes. Sendo assim, é possível pensar uma arte que escreva ou expresse, também, a sua história a contrapelo? Sob esta perspectiva, o que se quer pensar é se a reprodutibilidade da arte, que se realiza mais plenamente através do cinema, com sua capacidade de reproduzir imagens e “lançá-las” às massas, fora de seu contexto aprisionante e aprisionador, pode ser compreendida também como um instrumento de “interrupção” messiânica. O fragmento de texto a seguir parece indicar a existência de tal articulação com o fragmento citado acima:

E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, um abalo que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social também não é concebível, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 2012, p. 183).

Segundo Benjamin, esta liquidação do valor tradicional da cultura e da arte se apresenta, em sua máxima realização, na própria estrutura do cinema, na sua forma que se realiza através da reprodução de imagens. Para Benjamin, este tipo de arte, fora da dominação dos interesses das classes dominantes, pode proporcionar às massas novas experiências perceptivas capazes

de estimular um processo de emancipação social que passa, sobretudo, pelo controle do aparelho técnico. Se nas fábricas os seres humanos se veem submetidos ao controle da máquina, no cinema a máquina é que deve estar submetida à vontade humana e à sua expressão, o que Benjamin (2012, p. 194) irá entender como uma vingança que o intérprete cinematográfico realiza, ao demonstrar sua humanidade perante o aparelho técnico, em nome das massas.

É sob esta perspectiva que o ensaio *A obra de arte* é elaborado sob o viés da reprodutibilidade técnica das obras de arte. Benjamin pensa que a evolução da arte, compreendida na modernidade em seu aspecto técnico, pode vir a promover um tipo de “democratização do saber” através da difusão de imagens liberadas às massas, de modo que a arte seja construída em seu aspecto funcional e cognitivo, não mais contemplativo. Benjamin dirá que com o surgimento da reprodução do som, da fotografia e principalmente do cinema, a reprodutibilidade técnica atinge seu estágio de maior sofisticação e, consequentemente, essas expressões conseguem ser difundidas mais amplamente. Com a fotografia, por exemplo, “Pela primeira vez no processo de reprodução de imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (*Ibid.*). Este processo se torna cada vez mais acelerado e a reprodução técnica passa a se integrar intimamente com a obra de arte. Para Benjamin

[...] a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Benjamin afirma que “O filme é uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez continuamente determinado por sua reprodutibilidade” (*Ibid.*, p. 190). Diferentemente das outras formas artísticas, o cinema, para existir, precisa ser difundido massivamente, visto o alto valor financeiro que envolve a realização de uma obra cinematográfica:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. *A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção.* Esta não apenas permite, de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (BENJAMIN, 2012, p. 186).

Além dessa necessidade inerente ao cinema de sua difusão massiva, Benjamin dirá que ele, sendo um procedimento técnico é, ao mesmo tempo, obra de arte. O filme, elaborado através da captura de cópias, é a obra de arte que mais se aproxima da realidade através da reprodução de sua imagem:

[...] No estúdio o aparelho penetrou tão profundamente o real que o que aparece como “realidade pura”, e sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. (BENJAMIN, 2012, p. 200).

Também o cinema, justamente por seu caráter reprodutível, é a arte mais perfectível de todas, por se desenvolver através do processo de montagem. Benjamin dirá que:

O filme acabado não é produzido de *um* só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha — imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (BENJAMIN, 2012, p. 190, grifo do autor).

Benjamin irá refletir sobre a perfectibilidade em relação a um tipo de arte tradicional que se funda em um sentido oposto ao da perfectibilidade. Desse modo, o filósofo fará um contraste do aspecto perfectível realizado no cinema com o que ele entende como “valor de eternidade”, aspecto que se encontra na arte grega, principalmente em sua arquitetura:

O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de *um só bloco*. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável. (BENJAMIN, 2012, p. 190, grifos do autor).

Apesar de considerar o cinema como obra de arte, Benjamin irá reforçar o caráter não artístico dessa expressão, corroborando assim com sua intenção estética em que a arte cumpre um papel fundamentalmente funcional em seu estágio de reprodução técnica. O filósofo dirá que, para entender o cinema como obra de arte, é preciso recorrer ao processo de montagem, o único elemento capaz de empregar um sentido de obra à produção cinematográfica. Mas, ainda assim, o caráter estético do cinema quase não será considerado pelo filósofo alemão:

Pois o objeto reproduzido tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco [...]. Na melhor das hipóteses a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser fotografado. (BENJAMIN, 2012, p. 192).

Mas, se a arte deve se utilizar da técnica para se emancipar de seu aspecto tradicional, o que ela deve almejar agora? A respeito disso, Benjamin dirá: “Mas, no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política” (*Ibid.*, p. 184). Se o fascismo, no contexto em que o ensaio *A obra de arte* fora escrito, pôde se

utilizar da arte para atingir seus objetivos para a autoalienação das massas, Benjamin, de modo crítico, está a propor uma teoria estética que sirva de meio exclusivamente revolucionário. Sobre esse ponto o filósofo dirá: “As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política” (*Ibid.*, p. 210). O que Benjamin pretende com o cinema é, ao contrário, uma politização da estética em nome da emancipação das massas perante o aparelho técnico. Princípio ambicioso que parece transparecer um propósito emergencial; um tom que está presente em vários ensaios de Benjamin deste período, compreendido como uma segunda fase de seu percurso filosófico.

Além dos aspectos políticos do cinema, Benjamin acredita que este é capaz de exercer uma função terapêutica fundamental sob as massas. As mazelas psíquicas e físicas surgidas através das condições de trabalho e, de modo geral, da experiência do choque causada pela acelerada tecnificação do mundo, são apaziguadas através da exposição das imagens que também representam a experiência do choque, mas em um contexto completamente diverso daquele encontrado no cotidiano das massas. A câmera cinematográfica, com sua capacidade de ampliação e distorção, promove uma segunda realidade capaz de expor, além de imagens do mundo fora de seu contexto alienante, imagens que antes eram apenas experimentadas individualmente, através dos sonhos e das psicoses causadas pela experiência do choque do mundo moderno. Sendo assim, o mundo moderno em sua estrutura opressiva e ameaçadora, através do cinema, com sua exploração onírica e do seu efeito catártico, se abre em novos significados que, no entender de Benjamin, possibilitam uma exploração revolucionária através do *médium* da técnica cinematográfica. Aqui, mais uma vez, é possível pensar em uma articulação da estética de Benjamin com sua filosofia da história, no sentido de uma ruptura com a ideologia do progresso que marca o mundo moderno, em nome de uma nova estruturação do mundo através da reprodução de imagens. Sobre esta questão que se encontra em outros textos de Benjamin, mas principalmente em *A obra de arte*, a citação a seguir é esclarecedora:

Mais importante ainda é o fato de que não é a questão da reprodução das obras de arte que ocupa o lugar central nestes ensaios, e sim as transformações na estrutura das imagens e do tempo causadas pela utilização de aparatos que geram configurações radicalmente distintas entre as imagens produzidas tecnicamente e a atividade psico-física da percepção visual. (WEIGEL, 2012, p. 07).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Más importante aún es el hecho de que no es la cuestión de la reproducción de las obras de arte la que ocupa el lugar central en estos ensayos, sino la de las transformaciones en la estructura de las imágenes y del tiempo causadas por la utilización de aparatos, que generan configuraciones radicalmente distintas entre las imágenes producidas técnicamente y la actividad psico-física de la percepción visual”.

Sendo assim, contra as forças dominantes que se utilizam do cinema para o controle ideológico das massas, Benjamin irá pensar em gêneros específicos que são capazes de estimular o direito revolucionário da humanidade. O filósofo irá pensar, sobretudo, no cinema russo de vanguarda como uma expressão que representa, de modo eminente, a massa em sua real condição. Benjamin privilegia nesse cinema não o caráter estético de suas imagens ou de sua narrativa, mas o seu poder representativo e reflexivo, elemento que interfere diretamente no espectador que, em certo sentido, se vê representado diante da tela. Porém, demonstrando um campo de visão mais complexo, o filósofo irá pensar também, em uma perspectiva revolucionária, as comédias de gênero “pastelão” (exemplificado pelo cinema de Chaplin) e nas animações da Disney, representadas em *A obra de arte* pelo personagem Mickey Mouse. Benjamin pensou como estes filmes, ao recorrerem ao riso e ao sadismo, podem também cumprir a dupla tarefa exigida pelo filósofo ao pensar o cinema: sua função terapêutica e revolucionária.

O cinema possui uma função terapêutica, pois tem a capacidade, como nenhuma outra arte jamais teve, de emergir no mundo onírico e apresentá-lo à coletividade através de suas imagens. Benjamin dirá que o cinema traz, pela primeira vez, a "experiência do inconsciente ótico". Tal qual a psicanálise freudiana, "que nos abre a experiência do inconsciente pulsional", o cinema abre espaço para um tipo de percepção sensível que não é a "normal" (*Ibid.*, p.205), aquela que imediatamente se apresenta no plano consciente. Benjamin dirá que o cinema "[...] introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado (*Ibid.*). Todos agora, diante do cinema, adentram no mundo dos sonhos que antes era apenas individual. Portanto, outros modos de percepção inconscientes são estimuladas no cinema.

Como filmes que possuem essa capacidade, Benjamin traz como exemplos os desenhos da Disney e os filmes de Chaplin. Estes filmes, explorando a hilaridade e o grotesco como seus temas, tendem a arrefecer as "psicoses de massa" (*Ibid.*) geradas pelo mundo modernizado. Desse modo, a própria técnica em sua integração com a obra de arte acaba por amenizar as mazelas geradas pelo violento processo de tecnicização do mundo. Pode-se enxergar aqui o

tema do fim da experiência coletiva (*Erfahrung*)<sup>6</sup>, tão presente na obra de Benjamin. Em seu *Experiência e Pobreza*, Benjamin, ao pensar na arte contemporânea, irá falar em uma Barbárie positiva, realizada através desse empobrecimento experiencial:

Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 2012, p.125)

Portanto, o cinema pode ser compreendido dentro desta perspectiva da barbárie positiva expressada por formas de arte desencantadas. Ele oferece, com os novos recursos oferecidos pela tecnicização do mundo, uma arte de caráter terapêutico, funcional, capaz de amenizar transtornos latentes surgidos na modernidade.

Nesta esteira, Benjamin irá pensar a questão da recepção da obra de arte, seja pela dispersão ou pelo recolhimento, e o modo pelo qual essas categorias se relacionam com a massa:

A dispersão e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...]. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra mergulhar em si, envolve-a com o rito de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas. (BENJAMIN, 2012, p.200).

A importância que Benjamin emprega à arquitetura é bastante esclarecedora, pois evidencia a necessidade de estabelecer para o cinema o que ele chamou de recepção tátil, que está originalmente presente na arquitetura. Liga-se a esse tipo de recepção a distração e, no caso do cinema, uma distração estabelecida pela experiência do choque.

Tanto a arquitetura quanto o cinema possuem uma forma dupla de recepção: tátil e ótica. A tatibilidade "[...] se efetua menos pela atenção que pelo hábito" (*Ibid.*, p.208). A arquitetura produz um tipo de percepção ótica e ao mesmo tempo usual. Ou seja, o recolhimento neste tipo de arte não faz sentido, visto que ele não existe para ser contemplado, mas sim, utilizado como

---

<sup>6</sup> Em *O narrador*, ensaio em que Benjamin recupera diversos trechos de *Experiência e pobreza*, o filósofo explora a questão do declínio da arte de narrar pela decorrente perda da experiência coletiva e comunitária (*Erfahrung*), que vê seu declínio mais intenso com a modernidade e o desenvolvimento do capitalismo. Este tipo de experiência fora substituída por uma forma de experiência individual (*Erlebnis*) em que tal indivíduo, em suma, não possui mais a capacidade de narrar como outrora e que, por isso, se vê definitivamente desvinculado dessa tradição que se fundamenta, sobretudo, na oralidade.

morada, por exemplo. A recepção ótica, afirma Benjamin, também se estabelece, em alguma medida, pelo hábito; aquele que vê uma obra arquitetônica não a contempla como um quadro, mas a observa com dispersão e de modo casual, pois integra-se a ela. Sobre esta questão que une arquitetura e cinema em seu modo tátil e ótico Benjamin conclui da seguinte maneira:

A recepção através da dispersão, que se observa crescentemente em todos os domínios de arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a dispersão, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema. O cinema revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. (BENJAMIN, 2012, p.209).

Mais uma vez se afirma a necessidade de uma estética que abdique das noções tradicionais que estabeleciam o modo de ser de uma obra de arte. Benjamin reforça, e aqui de forma a tocar profundamente na questão das percepções geradas pela obra de arte tecnicamente reproduzida, a necessidade de uma readaptação da obra de arte diante de determinado contexto histórico.

Com as transformações sociais, a arte precisa adaptar-se ao que é exigido pelos novos modos de percepção, que agora se estabelecem através da substituição de uma experiência coletiva por uma individual e pelo choque gerados na modernidade. Portanto, o cinema deve estimular uma estética do choque. Toda a realidade, até mesmo as obras artísticas da tradição, são entregues às massas de um modo acelerado, através de diversas e ligeiras imagens do mundo real. Quem recebe estes estímulos em forma de imagens está diante de um jogo que altera seu psiquismo, pois as imagens oferecidas entregam um real transformado, montado de diversas maneiras e aberto a constantes possibilidades de interação e interpretação.

Benjamin encontra, mesmo que fora do âmbito estético, um caráter artístico originário no cinema: seu caráter funcional. Fazendo um paralelo com a arte ritualística, a primeira de todas as artes, Benjamin irá apontar que as funções sociais de uma obra de arte sempre foram um elemento essencial para o seu funcionamento. Pensando nestas questões é que se pode compreender o cinema como obra de arte, sobretudo, funcional (no sentido político) e terapêutica (no sentido perceptivo). Portanto, o cinema, sendo arte e técnica ao mesmo tempo, precisa ser explorado em seu potencial revolucionário, pois é a manifestação artística mais elementar para despertar nas massas uma consciência de classe através dos elementos sociais e estéticos vivos. Só assim, se defrontando e explorando o que a modernidade tem a oferecer, é

que Benjamin concebe a arte como uma ferramenta para a emancipação humana.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. Trad. Sergio P. Rouanet. Rev. técn. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-46. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. Trad. Sergio P. Rouanet. Rev. técn. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-28. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. Trad. Sergio P. Rouanet. Rev. técn. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-40. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. Trad. Sergio P. Rouanet. Rev. técn. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-116. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. Trad. Sergio P. Rouanet. Rev. técn. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-52. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **Baudelaire e a modernidade**: 1. ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 103-50. (Col. Filô/Benjamin).

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. Trad. Ortiz Assumpção, Rev. Técn. Márcio Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2003.

WEIGEL, Sigrid. El detalle en la imágenes fotográficas y cinematográficas: sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin. **Boletín de Estética**, Buenos Aires, n. 19, p. 05-44, marzo 2012.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

**NORDESTE, HIBRIDISMO E NEON-REALISMO**  
**INFERIDOS NA PELÍCULA: *BOI NEON***

**GT: Cinema e Outras Artes**

**Discente:** Ivanildo Araujo Nunes.

Em seu Dicionário do folclore brasileiro (1969), Câmara Cascudo (2002, p.901) descreve a vaquejada como festa popularíssima no sertão, que reúne grande número de curiosos. Algumas atraem vaqueiros famosos, com os seus cavalos citados na tradição oral. É a ocasião em que os cantadores, sempre presentes, improvisam a descrição da festa.

O evento, que era costume no Nordeste tornou-se tradição, e hoje é fonte de renda e difusão da cultura do sertanejo. Polêmico, pelo abuso ao animal, pois o boi é puxado pelo rabo, e as vezes tem alguns membros luxados, quando não vai a óbito. Não há muito, a vaquejada foi motivo de debate no cenário político brasileiro. Em meio a toda essa alteração, surgiu o filme de Gabriel Mascaro, Boi Neon (2015).

A obra traz em sua narratologia, cinco pessoas, três homens e duas mulheres, (uma delas criança). Estes, são responsáveis por cuidar e transportar bovinos para os eventos de vaquejada. Além dos personagens humanos, somos inseridos no cotidiano do rebanho: a alimentação, a marcação a fogo, a condução, o ordenamento nos currais e no brete, até o momento de irem ao Parque de vaquejada.

Não há narrador, para que possa expressar ou descrever a identidade das personagens, porém, através dos diálogos, “o chamado *campo contra campo*, vamos conhecendo, um personagem do ponto de vista do outro, sucessivamente e vice-versa” (CANDIDO, 2009, p.104). Três personagens possuem comportamentos singulares. Iremar (interpretado pelo global, Juliano Cazarre), é um vaqueiro que quer ser costureiro de grife; Galega (Maevie Jinkings) é caminhoneira, nas horas vagas mecânica, e não quer exercer a função de mãe; e Cacá (Alyne Santana), uma garotinha que supre a carência do pai em seu fascínio por cavalos.

Paternidade e morte, são os significantes que Freud associava a propósito dos obsessivos (LACAN, 1999, p. 330). Mascaro, explora a ausência do pai continuamente, não apenas da menina, também, através de uma personagem gestante, que aparece como vendedora de perfumes.

Lacan, ao revisar a obra freudiana, aponta o pai como a Lei. O mito sofociano, mostra-nos o desequilíbrio com a morte do pai (Lei), o desejo torna-se desenfreado, Édipo copula com a mãe. O incesto, representa essa desordem.

O complexo de Édipo quer dizer que a relação imaginária, conflituosa, incestuosa nela mesma, está destinada ao conflito e à ruína. Para que o ser humano possa estabelecer a relação mais natural, aquela do macho com a fêmea, é preciso que intervenha um terceiro, que seja a imagem de alguma coisa de bem-sucedido, o modelo de uma harmonia. Não é demais dizer - é preciso aí uma lei, uma cadeia, uma ordem simbólica, a intervenção da ordem da palavra, isto é, do pai. Não o pai natural, mas do que se chama o pai. A ordem que impede a colisão e o rebentar da situação no conjunto está fundada na existência desse nome do pai. (LACAN, 1999, p. 73).

A personagem Galega (mãe), nega o nome do pai a Cacá (filha). Carente, em vários momentos, a garotinha procura a companhia de homens adultos, esquadrinhando uma figura paterna. A mãe a repreende, exige que a criança vá morar com a avó. A privacidade da caminhoneira fica comprometida com a filha ao lado. Por ser obrigada a reprimir seus instintos, a mãe torna-se irritadiça, a ponto de gritar e bater na menina. Galega é a mimese da mulher contemporânea, independe de um companheiro.

O pai não é simplesmente o gerador. Ele é também aquele que possui de direito a mãe, e, em princípio, em paz. Sua função é central na realização de Édipo, e condiciona o acesso do filho – que é também uma função, e correlativa da primeira – ao tipo da virilidade. Que se passa se uma certa falta se produziu na função formadora do pai? (LACAN, 1999, p. 73).

Como fora dito, Cacá compensa a lacuna do pai com cavalos. O seu imaginário, que é o registro psíquico do seu ego (eu), desenvolve no Outro (animal), a sensação que lhe falta. Ela comenta sobre equinos a todo instante, os desenha em vários cadernos, até mesmo sonha com eles. O andamento filmico, facilita para nós tal interpretação. O cavalo é um símbolo de virilidade, e é o único que desafia o boi bravo, além de ser um grande reprodutor. No filme analisado, dois vaqueiros arriscam-se masturbando um “Quarto de Milha”, para poder colher o seu sêmen, com a promessa de lucrarem. Também, vemos cavalos e suas crias sendo leiloados como ícone de ostensão, em eventos de vaquejadas.

Miticamente - e é o que quer dizer *mítica mente* -, o pai só pode ser um animal. O pai primordial é o pai anterior ao interdito do incesto, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. Eis por que Freud faz dele o chefe da horda, cuja satisfação, de acordo com o mito animal, é irrefreável. (LACAN, 2005, p. 73).

Ora, sem ter o afeto da mãe, a imagem do pai para apoiar-se, e tendo o cavalo como referencial de genitor, Cacá desenvolve uma “pai-versão” (*père-version = perversion*)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Foi a Jacques Lacan\* e a seus discípulos franceses (Jean Clavreul, François Perrier\*, Piera Aulagnier\*, Wladimir Granoff e Guy Rosolato) que coube o mérito, único na história de freudismo, de finalmente retirar a perversão do campo do desvio, para fazer dela uma verdadeira estrutura. Amigo de Georges Bataille (1897-1962), grande leitor de Sade, de Henry Havelock Ellis\*, da poesia erótica e da filosofia platônica, Lacan foi muito mais sensível do que Freud, os freudianos e os kleinianos à questão do Eros, da libertinagem e, acima de tudo, da natureza homossexual, bissexual, fetichista, narcísica e polimorfa do amor. Ele mesmo um libertino, preferia pensar que somente os perversos sabem falar da perversão. Daí o privilégio que conferiu desde o início a duas noções — o desejo e o gozo\* —, para fazer da perversão um grande componente do funcionamento psíquico do homem em geral, uma espécie de provocação ou desafio permanente à lei. A fórmula disso foi fornecida em 1962 num artigo célebre, “Kant com Sade”, destinado a servir de apresentação a dois livros de Sade, *Justine ou os infortúnios da virtude* e *A filosofia na alcova*. Lacan fez do *mal*, no sentido sadiano, um equivalente do *bem* no sentido kantiano, para mostrar que a estrutura perversa se caracteriza pela vontade do sujeito de se transformar num objeto de gozo oferecido a Deus, tanto ridicularizando a lei quanto por um desejo inconsciente de se anular no mal absoluto e na auto-aniquilação. (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 586).

Tais palavras homófonas, carregadas de sentidos, podem ser respaldadas em algumas cenas. Como quando a garotinha desenha cavalos na revista de nu feminino, suja de “sêmen” masculino – o desenho do equino sobrepõe a imagem da fêmea e o sêmen. Outros momentos, são nas fugas oníricas – onde supõe-se que alguém está sonhando, e esse alguém, possivelmente é Cacá. Pois, dois destes momentos surreais, mostram um ser antropomorfizado, com corpo de mulher e cabeça de cavalo.

Para o mitólogo Campbell, o homem tem a tendência de personificar experiências, antropomorfizando as forças naturais (CAMPBELL, 1990, p.25). Embora a imagem interfilmica dialogue com as experiências das outras personagens, amalgamando suas aspirações - o corpo de mulher, as roupas do costureiro e a cabeça de cavalo, remetem a cena da revista. E novamente o cavalo “cabeça”, sobrepõe todo o corpo (representação).

Quando analisamos a fusão imagética supracitada no âmbito antropológico, vemos que facetas de indivíduos se condensam em um núcleo, recombinaando, somando, gerando anomalias e novos sentidos. É bem verdade que a todo instante isso pode ser apontado na obra Boi neon. Ao começar pela linguagem, marcada por regionalismo (sertanejos), estrangeirismos (a maquiadora de cavalos argentina) e sotaques (o leiloeiro e o fazendeiro). Porém, dada aculturação, a linguagem que apontaria a identidade regional, a classe social, profissão, etnia, sexo, até mesmo idade, hoje já não diz muita coisa.

A importância de selecionar, modificar e recombinar é decisiva no passar de uma ideia homologante e entrópica dos modelos culturais – a chamada *westernization* – para modelos facetados que selecionam e modificam e recombinaam não só as várias chamadas “periferias”, mas também “o coração do centro”. Assim, a própria noção eurocêntrica de “centro” *versus* “periferia” é posta em discussão, não tem um valor taxonômico (étnico-político) absoluto. Por sorte, começa a se afirmar o princípio de que muitas periferias estão no centro e que muitos centros estão nas periferias. (CANEVACCI, 2013, p. 40).

Os deslocamentos geográficos no filme, ocorrem por conta dos locais dos eventos. Contudo, o espectador desconhece tais locais, pois, não nos é dito, nem referenciado por legendas. Mesmo em outras regiões, percebemos nitidamente, uma estética que explora as marcas da cultura nordestina nas cenas de vaquejada: o vaqueiro, o peão, as vestimentas, os cantadores. Sobretudo, quando recorre ao folclore da região.

O sucesso das perspectivas sincréticas se deva à irrupção das temáticas antropológicas nos principais terrenos da contemporaneidade graças às modificações trazidas ao seu adjetivo qualitativo disciplinar: a cultura. Esta não é mais vista como algo unitário, que compacta e liga entre si indivíduos, sexo, grupos, classes, etnias, mas sim como algo muito mais plural, descentrado, fragmentado, conflitual. (CANEVACCI, 2013, p. 31).

A figura mais significativa do folclore sertanejo, é o boi encantado. Boi mítico presente nos cordéis e na tradição oral do Nordeste<sup>2</sup>. Geralmente um boi invencível, com um ar místico, que dificilmente é capturado, os vaqueiros que tentam acabam morrendo (CASCUDO, 2002, p. 166).

Em Boi Neon - o boi aparece pintado de tinta fluorescente, em meio a vaquejada. Ali o animal é admirado e temido, assemelhando-se ao boi encantado. A tinta neon faz-nos lembrar as *raves* dos grandes centros urbanos, a música eletrônica contextualiza a referência. “Em definitivo, o sincretismo investe, dissolve e remodela a relação entre os níveis alheios e familiares, entre culturas de elite, de massa, de vanguarda e digitais. (CANEVACCI, 2013, p.30).

Conforme afirmou Albuquerque, a animosidade que os nordestinos tinham pela metrópole, não mais existe (2011, p.89). Os locais de apresentação inseriram novos costumes, e como afirmou Hobsbawm “a decadência do costume inevitavelmente modifica a tradição” (2002, p.10). Esse hibridismo cultural é característico da contemporaneidade. A obra Boi Neon, concentra o novo e o antigo contaminados transculturalmente.

O próprio Cinema representa uma miscelânea, pois sua pureza está diluída em tantas outras artes, como afirmou Bazin, em seu ensaio *Por um Cinema impuro* (1958). Não apenas em outras mídias, o cinema dialoga com o cinema. O próprio filme Boi Neon por exemplo, não assume uma postura estética do “antigo” Cinema Novo. Mas traz traços que se assemelham ao estilo dos “jovens paulistas” do final da década de oitenta.

O dito Cinema brasileiro pós-moderno, rotulado posteriormente por Luiz Renato Pucci, como Neon-Realismo. Seria a variante concretizada na trilogia paulistana, e cuja denominação cheia de ironia faz alusão ao Neo-realismo italiano. A impureza com outras

---

<sup>2</sup> O Cordelista Leandro Gomes Barros retratou em muito dos seus cordéis, o boi encantado.

formas de arte, o uso do lúdico, a busca pelo belo são premissas que apontam traços daquele período.

O conceito adotado pelo Pucci, embora seja tardio, é demarcado historicamente aos anos oitenta. Também está vinculado a diretores paulistanos, com base nas análises do Bernardet. Seria imprudente, e um tanto forçoso assumir que o filme do Mascaro, o Boi Neon (2015) é neon-realista. O que percebemos são “sinais” ou mesmo homenagem a aquele período, a qual, o diretor Gabriel Mascaro parece querer referenciar. Sobretudo, o filme Cidade Oculta (1986) de Chico Botelho.

No livro O cinema brasileiro pós-moderno: o neon realismo (2005). Pucci, nos apresenta o filme Cidade Oculta como *fábula*. A narrativa aparentemente simples, é entrecortada por momentos de uma máquina de Tarô que muito lembra um fliperama. A trama é contada e interrompida por seis *flashbacks*. Não há explicações, mas entendemos que a “máquina” parece apontar o destino das personagens. Como uma paródia da vida real. O filme é apontado como pós-moderno. A partir dos estudos de *Linda Hutcheon*, PUCCI (2008, p.200), descreve algumas características de uma obra pós-moderna. Como a oscilação narrativa entre o clássico e o moderno, ou mesmo o hibridismo destas duas linhas. O lúdico imputado como recurso paródico ou evasivo. Não mais a busca interminável pelo original. Algo que seria comum ao modernismo. O fascínio pelo belo ou discurso na busca pelo belo, ainda que pelo falso estético. Contaminação de outras mídias, “hibridismo transtextual”. Discurso publicitário que recorta a obra ou está presente nela, imputado não como cunho comercial, mas crítico.

Os traços supracitados, estão contidos no filme Boi neon, do Mascaro. A obra também traz o seu aspecto *fabuloso*. Não apenas pela figura do “boi” retratada como “animal mítico”, mas pela busca da Cacá por um pai. E esta pendência, que resulta as interrupções oníricas, que são as imagens de equinos. E tal qual a máquina em Cidade Oculta, elas apontam o destino das personagens.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. In: A personagem cinematográfica. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANEVACCI, Máximo. **Sincrétika: Explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. Trad. Helena Coimbra Meneghello. São Paulo: Ed. Nobel, 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª ed.. São Paulo: Global, 2002.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LACAN, Jacques (1957-58) **O Seminário, Livro 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

\_\_\_\_\_, Jacques. **Des Noms-du-Père**. Paris: Seuil, 2005a.

\_\_\_\_\_, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005b.

MEDEIROS, Ana Lúcia. **Sotaques na TV**. São Paulo: Ed. Annablume, 2006.

PUCCI, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-Realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

**INTERNET:**

CASARUIBARBOSA. Cordel Leandro Gomes de Barros. O Boi Misterioso. Disponível em:  
<<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC6053|LC7009|LC7028>>. Acesso em: 25 de maio de 2017.

## **Realismo, revelação e cinema: aspectos estético-teológicos da teoria de cinema de André Bazin**

Joe Marçal G. Santos<sup>1</sup>

GT Cinema e Religião

### **Introdução**

A proposta dessa comunicação é explorar a relação entre realismo cinematográfico e revelação da realidade na teoria fílmica de André Bazin. Primeiro, recuperamos a noção de revelação aplicada à estética a partir da influência do romantismo na filosofia, na arte e na religião. Identificamos, nesse ponto, um argumento teológico-negativo atuante na base do sentimento romântico e que se estende à modernidade especialmente por meio da arte. A partir daí, vamos argumentar que o dado teológico presente na ideia de revelação, especialmente por meio do axioma ontológico que o realismo de Bazin reivindica, tem implicações estético-teológicas – não em um sentido tradicional metafísico, mas existencial e antropológico.

### **Revelação, romantismo e arte moderna**

A autenticidade ou a verdade da relação entre ser humano e mundo não se realiza plena e exclusivamente por meio da racionalidade técnica. Esta é uma reivindicação crítica da modernidade contra si mesma expressa, por excelência, pela filosofia romântica do século XIX e em alguns movimentos místicos e religiosos desse mesmo período. Também é essa crítica à racionalidade técnica e sistematizante que, nesse mesmo período, orienta a investida na estética, de modo especial por meio da literatura e, posteriormente, do cinema. Nesse contexto, correntes filosóficas, religiosas e artísticas, ainda que não em uníssono e apesar das forças que as separavam, foram cúmplices numa ambiguidade significativa: valendo-se de um espírito moderno, especialmente no que diz respeito ao investimento na subjetividade, resistiam à modernidade.

---

<sup>1</sup> Doutor em Teologia com tese dedicada à relação entre cinema e teologia na obra de Andrei Tarkovski. Professor do Núcleo de Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe, associado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UFS. Email: [jmg santos@yahoo.com.br](mailto:jmg santos@yahoo.com.br). Lattes: [lattes.cnpq.br/5359207133765624](http://lattes.cnpq.br/5359207133765624).

O axioma que une essas correntes de pensamento, crença e expressão é que uma autêntica relação do ser humano com o mundo exige uma recepção revelatória do real. Tal como o sujeito não basta ou falta a si mesmo e se constitui transcendentemente, o mundo imediato não comporta o que o constitui fundamentalmente. Nesses termos, revelação deixa de ser uma prerrogativa do discurso teológico religioso. Mais do que mera metáfora, essa noção desempenha papel determinante na filosofia teológica (ou teologia filosófica) da arte moderna, cuja expressão original e paradigmática é o Romantismo. É nele que Terry Eagleton (2016, l. 1619 – Kindle edition) identifica o embrião da qualidade nostálgica da arte moderna como “uma espécie de teologia negativa, perdida em algum ponto entre uma fé assegurada, por um lado, e a morte de Deus, por outro”.

Segundo o mesmo autor, esse elemento teológico-negativo resiste no pensamento, na arte e na espiritualidade romântica em razão de uma noção fundamental para a estética moderna, que é essencialmente teológica: a ideia de absoluto. Todorov, acerca da literatura, já aponta a um fenômeno de “dessacralização” ou “secularização” da própria ideia de absoluto, na medida em que “a referência ao mundo divino, encarnado pela religião, começou a dar lugar a valores puramente humanos. Ainda temos de lidar com um absoluto ou com um sagrado, mas ambos deixaram o céu e desceram à Terra” (TODOROV, 2011, p. 11). O elemento dramático que estéticas influenciadas pelo romantismo colocam em tela em meio a esse processo, contudo, é que em tais condições, também a subjetividade sofre mudanças correlativas. Em função disso, o “absoluto não deve ser apreendido discursivamente, mas intuitivamente, esteticamente ou no próprio ato da autorreflexão” (EAGLETON, 2016, l. 1612-15 – Kindle edition).

Associada à nostalgia, portanto, está a percepção de uma insuficiência discursiva (racional) da subjetividade e a necessidade de uma mediação muito mais vulnerável ao Absoluto: a intuição deste possuída pela expectativa sempre interdita por aprendê-lo, porque mergulhada na contingência do mundo.

Mesmo que destituída de sentido religioso positivo, isto é, um dado favorável de “presença”, a ideia crítica e negativa de absoluto e noções derivadas – como beleza, para Todorov; verdade crítica, para Adorno; real, para Bergson e Lacan etc. – permanecem profícuas na filosofia e na arte ao longo da modernidade e alcançam a contemporaneidade. Mesmo estéticas pós-modernas: sua característica está justamente em radicalizar essa negatividade crítica da ausência de absolutos na vida concreta. Daí Paul Tillich, ao mesmo tempo teólogo

da cultura e filósofo da religião, identificar a intuição romântica como um “vazio sagrado” (TILLICH, 1990, p. (a) 197-198; (b) 278-279; (c) 300) na arte contemporânea: esta, na medida em que silencia acerca de absolutos, ressoa criativamente no expressionismo e no neo-realismo, como protesto frente a uma ausência incondicional.

Aqui, novamente o traço revelatório da arte está implicado: a reivindicação da realidade e da experiência histórica a partir de um vazio significativo em termos absolutos, transformando a cultura e a experiência humana numa constante aposta em sentidos fragmentários e contingentes. Mesmo sob tal negatividade, uma mediação revelatória se faz presente, levando o princípio da nostalgia romântica às últimas consequências, que é o sentimento trágico existencial, ainda que em resistência a um puro (e novamente absoluto) niilismo.

### **Realismo e revelação**

O cinema não passaria ileso a essas referências no decorrer do século XX. O apelo a uma qualidade revelatória da arte está presente na história da teoria e das estéticas do cinema, e incide especialmente no cinema moderno “realista”. Ismail Xavier recorda que essa potência realista, contudo, está mesclada justamente à potência ilusionista do cinema:

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (XAVIER, 2005, p. 18).

Nisto, algo soa paradoxal: como pode o cinema que privilegia a realidade empírica ser aquele em que, no dizer de Deleuze (2005, p. 9), a realidade não é apenas encontrada mas “visada”, tornando o filme realista uma aposta decifradora?

Nota-se, estamos no solo da modernidade. A possibilidade de sentido está no quadro da realidade contingente, sem depender de fundamento absoluto algum. Ao mesmo tempo, a tônica romântica se faz ouvir: há algo oculto e mediado que deve sofrer decifração. E isso se dá não por conta de uma falta na estrutura da realidade, mas sim, em razão de uma falta constitutiva da subjetividade. Esta, para se autotranscender, necessita mais que uma

interpretação científica do mundo; necessita a investida romântica na intuição artística, inventiva, ficcional. Trata-se de privilegiar a realidade não por ela mesma, em sua imediatidade, mas por aquilo – uma presença? uma potência de sentido? – que ela ocultaria em si mesma.<sup>2</sup>

### **O realismo revelatório de André Bazin<sup>3</sup>**

Contudo, a novidade que o cinema realista põe em cena é que o parto hermenêutico desta presença/potência do real é menos realizado pela intervenção artística (este novo sacerdócio!) e mais pela mediação técnica da máquina-olho: o cinema. Seu princípio estético privilegia a realidade empírica por meio do registro fotográfico. O faz, contudo, não apenas porque pressupõe que a realidade escapa (e para onde escaparia?) ao encontro cotidiano do ser humano com o mundo e consigo mesmo, mas também porque se vale de uma “ontologia direta” atuante na imagem fotográfica. Esta, efetivada pela mediação cinematográfica, caracteriza a “sétima arte” como arte revelatória.

É a gênese mecânica da fotografia que confere a ela suas propriedades específicas em relação à pintura. Pela primeira vez o realismo da imagem alcança a objetividade integral e faz da fotografia um tipo equivalente ontológico do modelo (BAZIN, 2016, p. 181).

Sob essa premissa, André Bazin denuncia um cinema baseado na intenção discursiva do artista em franca polêmica contra uma generalizada simplificação representacional da realidade. Um novo cinema, para o teórico, surge com uma vocação profética de educar a percepção humana para a complexidade do mundo. Trata-se de um cinema fiel à realidade e rigorosamente vinculado a sua matéria-prima: o registro de eventos em sua duração, em sua riqueza de detalhes contrastando com sua amplitude, dando lugar a possibilidades de sentido – o que nos encaminha à concepção de profundidade, abertura e duração da imagem cinematográfica (plano fílmico) de Bazin.

---

<sup>2</sup> Vale perguntar se a crítica que foi e é dirigida às estéticas que se valeram de pressupostos românticos beberam da mesma fonte: elas apontam ou sintomatizam os pressupostos aí contidos, que dão ampla margem a uma regressão à metafísica: não se pergunta pela realidade, mas por aquilo que está por detrás dela... Nesse ponto, então, teríamos uma perspectiva para revisar a própria crítica.

<sup>3</sup> A partir daqui, seguimos argumento que também foi apresentado no 23º *Seminário em Diálogo com o Pensamento de Paul Tillich: Religião e Artes Visuais* (UMESP, SP, 17 e 18 de maio de 2017), cuja conferência resultou em texto submentido a Revista *Correlatio*, ainda em análise no presente momento.

Ao mesmo tempo, contudo, Bazin admite que o cinema realista tem com a realidade uma relação indireta, pois que mediada pela imagem:

(...) esse “realismo” não significa de maneira nenhuma, bem ao contrário, uma renúncia ao estilo; ele postula somente que *a expressão no cinema deve ser dialeticamente conjunta a um suplemento da realidade, e não a um suplemento de artifício* (BAZIN, 2016, p. 124 – grifo meu).

Este é o argumento que Coutinho, cuja pesquisa tem dedicado à obra teórica de Bazin, enfatiza contra uma compreensão ingênua de Bazin; este, segundo o pesquisador, “insiste no fato de que o realismo nunca é dado de graça, automaticamente; ele é também uma construção” (COUTINHO, 2016, p. 22), que implica na ruptura com a positividade de distinção entre o real e o simbólico na imagem. Nas palavras de Bazin (2016, p. 90 – grifo meu), trata-se de um realismo que “não é o da cópia, mas uma *reinvenção da exatidão*” que se afasta do convencional para se valer de uma abordagem documental e simbólica simultaneamente.

Nesta dimensão simbólica da arte enquanto ação de linguagem incide sua qualidade revelatória. Isto é, não se trata de *reproduzir fielmente* a realidade, mas *dar a ver* um encontro com a realidade, tomando como pressuposto que esta é sempre algo a ser decifrado porque repousa em ambiguidades, paradoxos, mistérios.

## Revelação do real: encontro subjetivo com o mundo

A partir dessas considerações, a experiência revelatória do real por meio do cinema implica pensar a experiência do filme também em sua dimensão receptiva. O aspecto “pedagógico” do filme realista, segundo Bazin, suscita estranhamento e exige uma atitude ativa e criativa por parte do olhar/escuta do/a espectador/a. Para ele, nesse sentido, a profundidade de campo e o plano-sequência não significa mera simplificação *objetivante* da linguagem cinematográfica, mas define uma economia simbólica.

Bazin está incluindo o espectador na sua definição do realismo cinematográfico. É ele que vê, escolhe o mais importante, liga o que vê, em resumo, dá sentido ao filme (...) De passagem, é bom ressaltar que, ao tomar essa posição, Bazin está afirmando, mais uma vez, que o realismo da câmera pode ser em parte automático, mas que o realismo do cinema depende de algo mais: é também construído, uma retórica, também do espectador” (COUTINHO, 2016, p. 27)

É nesse encontro “revelatório” entre imagem do real e espectador que reside, portanto, a possibilidade realista do cinema. Bazin celebra o cinema que “vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica” porque, desse modo, a experiência com “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas” – do que resulta:

*As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real. O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que a minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor. Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte: ela imita o artista (BAZIN, 1983, p. 126-127 – grifos meus).*

Para Bazin, portanto, a realidade contém algo em si mesma, que é de caráter qualitativo. O princípio revelatório do cinema não precisa de justificativa religiosa, pois decorre de uma “fé” ontológica e existencial – e apenas nestes termos, teológica. É um pressuposto que ele assume como “necessidade mental de ilusões” (BAZIN, 1983, p. 127), cuja finalidade é uma só: amar a realidade e apreender uma realidade que possa ser amada. Ou seja, ele permanece no horizonte da produção de sentido, que por meio de luzes projetadas numa tela podem ter

consequências tão estéticas quanto éticas, decisivas para a subjetividade e a experiência de mundo.

## Conclusão

A noção de revelação, enquanto categoria estética, aparenta algo esvaziado de pressupostos religiosos. Mas, como vimos, denota pressupostos – tanto com respeito à arte, quanto da relação desta com a realidade – que são profundamente devedoras à teologia. A distinção que traçamos a partir da influência romântica, por sua vez, permitiu-nos distinguir entre uma teologia positiva – típica do realismo medieval, que postula um estrutura metafísica como base da realidade – e uma teologia negativa, cujo princípio é crítico por excelência e nega à subjetividade uma recepção positiva, pronta e acabada da realidade e da produção de sentido.

André Bazin, como vimos, foi um entusiasta do cinema e via em sua potência comunicativa uma vocação profética. Relacionamos esse aspecto biográfico a sua “fé” na realidade e nas possibilidades criativas do encontro do ser humano com o mundo. Procuramos identificar nesses pressupostos traços da influência romântica, a partir da qual a noção de revelação tem uma função fundamental para a arte e estética modernas.

Nossa reflexão nos encaminha a explorar o realismo cinematográfico como uma complexa realização simbólica, por meio da qual uma antiga questão filosófica é renovada pelo cinema: O que está por de trás da realidade? Se, para muitos, ainda permanece a noção de um Real, como divino fêretro mais vivo do que nunca que concede à realidade realização de sentido, para outros, por de trás da realidade está o traseiro da realidade, nada mais e nada menos. O suficiente, porém, para a validar como totalidade, ainda que engendrada, tal qual a imagem do cinema, entre técnica e símbolo, ação e ficção – uma totalidade que ousamos chamar de mundo e na qual penduramos a vida. Enquanto modos de cultivar um objeto de amor, essas diferentes formas de relação com a realidade *verdadeiam* e são autênticas sob seus próprios critérios.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica; Morte todas as tardes; À margem de *O erotismo no cinema*. In. XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal. Embrafilmes, 1983, p. 119-142.

COUTINHO, Mário A. A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado. In. BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 15-40.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II. A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EAGLETON, Terry. **A morte de Deus na cultura**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2016. Recurso eletrônico. Kindle edition.

TILLICH, Paul. (a) Religion and secular culture (1946); (b) Existentialist aspect of modern art (1956); (c) Protestantism and the contemporary style in the visual arts (1957). In.: PALMER, M. (ed.). **Paul Tillich Main works/Hauptwerke** : writings in the philosophy of culture. Berlim/New York : De Gruyter – Evangelisches Verlagswerk BmbH, 1990. v.2, p. (a) 197-207; (b) 269-279; (c) 297-302.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsevetseva: os aventureiros do absoluto. Tradução: Caio Meira. São Paulo: Difel, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## Cinema e Gênero

### “Reassemblage”: uma leitura feminista e pós-colonial

Julia Fernandes Marques<sup>1</sup>

Resumo: “*Reassemblage*”, ou no português: “Remontagem”, é um filme de 1982 da cineasta, vietnamita e professora na Universidade da Califórnia em Berkley: Trinh Minh-há. A cineasta debruça seus estudos nos campos de gênero e retórica, refletindo sobre as questões de alteridade na Etnografia, e da lógica binária entre o Eu/Outro no gênero e na ciência de forma geral. Os seus temas se voltam para figuras que estão à margem da civilização ocidental capitalista. O presente artigo tem por intenção fazer uma análise do filme supracitado, ilustrando o trabalho desempenhado por Minh-há nos estudos culturais, e elencar alguns de seus elementos visuais, textuais e sonoros, com teorias feministas e pós-coloniais que ajudem na compreensão de suas escolhas em relação à forma e à política do filme.

Palavras-chave: Feminismo; Cinema; Pós-colonialismo; Cultura.

Abstract: “*Reassemblage*” is a 1982 film by the filmmaker, Vietnamese and professor at the University of California at Berkley: Trinh Minh-ha. The filmmaker studies her studies in the fields of gender and rhetoric, reflecting on the issues of alterity in ethnography, and the binary logic between the I / Other in the genre and in science in general. His themes turn to figures who are on the margins of capitalist Western civilization. The present article intends to make an analysis of the aforementioned film, illustrating the work performed by Minh-há in cultural studies, and listing some of its visual, textual and sonic elements, with feminist and postcolonial theories that help in the understanding of its Choices about the form and politics of the film.

Keywords: Feminism; Movie theater; Postcolonialism; Culture.

## 1. INTRODUÇÃO

“*Reassemblage*” (1982) é um filme de Trinh Minh-há. Do inglês, ele se traduz como: Remontar, - o que não poderia ser mais apropriado para esse filme. Minh-há é mulher, vietnamita, etnomusicologista, cineasta, artista e professora na Universidade da Califórnia em Berkley. “*Reassemblage*” é um filme que se passa no Senegal, e apresenta o modo de vida e a cultura de algumas das tribos existentes nesse território. Porém, embora se trate de um modelo de filme etnográfico pela temática desenvolvida, não se trata de um levantamento e análise antropológica usual. Minh-há utiliza-se de escolhas experimentais e sensoriais na forma de seu filme, e questiona o método antropológico aplicado aos estudos culturais, assim como, o método científico de modo mais amplo. Para a cineasta não interessam conceitos abstratos como o da imparcialidade e da objetividade na ciência, pois essas escolhas trariam apenas a reiteração do senso comum e da cultura hegemônica vigente (SKLAIR, 2006). Essa ideia de Trinh Minh-há, assim como algumas outras que discutiremos no texto, aproxima a artista de

<sup>1</sup> UFS, Mestranda Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, [julia.marqs@gmail.com](mailto:julia.marqs@gmail.com). Bolsista CNPQ.

ideários feministas e pós-coloniais, bandeiras que, embora ela não erga de maneira panfletária, são base conceitual para o cinema que ela efetivamente acredita e realiza.

## **2. “*REASSEMBLAGE*”: uma leitura feminista e pós-colonial**

Cartela de fundo preto e letras vermelhas, são as primeiras imagens vistas no filme. O seu título: “Remontar: da luz do fogo para a tela”. Esse título traz em si uma mensagem, quase como uma instrução seguida pela autora na realização do filme, ou uma pista para o espectador de alguns dos elementos chave para a compreensão e significação do que está por vir na tela em imagem e som. Remontar é uma das ações chave por parte da realizadora Trinh Minh-há. Remontar as imagens e os sons capturados in loco de modo que esta remontagem ou fragmentação faça emergir um sentido único, emocional, e sobre isso Minh-há cita Gertrude Stein: “sobre adquirir o ritmo da personalidade de uma pessoa ouvindo, vendo e sentindo.” (T. MINH-HÁ, 2015, p. 25). A cineasta diria, quanto a fragmentação e composição dos sons desse filme, em entrevista a Scott Macdonald (1992, p. 114): que compôs a partir da lembrança dos sons de cada povoado que visitou, de como os sons voltavam a ela quando relembra de cada local de contato. Remontar seria também um contraponto à ideia de montar um filme, entendendo como montagem a articulação das imagens de um filme a partir de uma lógica própria ao cinema e vinculado a conceitos como o da montagem cinematográfica, da linguagem cinematográfica, e, especificamente no caso de “*Reassemblage*”, vinculado à metodologia aplicada à etnografia para leitura da cultura dos povos. Porém, Minh-há contesta, e prefere remontar e subverter a lógica científica tradicional e a linguagem audiovisual mais difundida. Ao longo do filme – ou desta análise fílmica -, veremos como e porquê isso é feito.

Do subtítulo, ela resgata um dado importante apresentado na película: a ideia de que as mulheres eram detentoras do controle do fogo e o valor social dele na formação das culturas: “Em diversas histórias, a mulher é retratada como aquela que possuía o fogo.”, Trinh repete ao longo do filme, revelando ao mesmo tempo a importância da mulher no preparo dos alimentos, e criação das crianças, elementos essenciais para a manutenção das sociedades. Finalmente, a ideia de “por na tela”, de organizar e enquadrar essa realidade observada de modo a fazer dela um filme. Vale ressaltar que aqui Minh-há aproximasse muito mais da proposta de “mise-en-cadre” à noção de “mise-en-scène”. “Mise-en-cadre” volta-se para o sentido de enquadrar, ou por em quadro, enquanto mise-en-scène dialoga mais com a

linguagem teatral e com o conceito de cena. Eisenstein (1990, p. 23) diria:

Assim nasceu o conceito de mise-en-cadre. Como a mise-en-scène, é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a mise-en-cadre é a composição pictórica de cadres (planos) mutuamente dependentes da montagem”.

Trinh fragmenta os corpos, as ações, os objetos, e torna-os mutuamente dependentes da montagem intelectual da cineasta, em outras palavras: é apenas a partir da articulação das partes do filme que o sentido real do mesmo emerge. A noção de tela, de superfície plana em que o mundo, a partir do filme, é apresentado, dá notoriedade a ideia de artifício intrínseca ao cinema. Trinh Minh-há quer nos dizer: Isso é cinema, existem pessoas reais, em vidas reais e ações reais, mas isso é um filme, uma realidade aprisionada, inevitavelmente manipulada. Nisso acredita Trinh Minh-há, que mesmo sendo etnográfico, mesmo tangenciando a realidade, trata-se de um filme, ou seja, um produto de criação. É algo muito importante para a cineasta, em contrapartida a ideia de documentarismo, seja ela de cinema direto americano, ou cinema verdade francês. A cineasta defende o cinema como espaço de criação, e a intenção de imparcialidade e objetividade como uma farsa que costuma reiterar não apenas o senso comum e a cultura hegemônica, como também a opinião e os interesses particulares do criador da obra. Mais do que trabalhar com o conceito de alteridade do Outro em seus filmes, comumente utilizado na etnografia contemporânea, Minh-há visualiza o conceito de diferença, o que a aproxima também de diversas feministas que teorizam sobre isso. Trinh:

As obras que tenho produzido podem ser vistas, em geral, como diferentes tentativas de lidar criativamente com a diferença cultural (a diferença tanto entre culturas quanto dentro de uma cultura). Elas buscam melhorar o nosso entendimento das sociedades heterogêneas nas quais vivemos, ao mesmo tempo em que convidam o espectador a refletir sobre a relação convencional entre fornecedor e consumidor na produção e na espetatorialidade midiáticas. (2015, p. 28).

Em outras palavras, Minh-há ao perceber as polarizações estabelecidas entre o Eu/Outro tanto nas artes como na história do conhecimento humano, e o poder como um mecanismo gerador de verdades, ela trará a ênfase do seu cinema para uma aproximação afetiva e relacional com os seus objetos fílmicos, que ela reconhece como sujeitos. Digo sujeitos aqui porquê apresentados de forma ativa, falantes e pensantes, detentores de um conhecimento único e sob formas de existência mutáveis. Desse modo, ela vai além da ideia de dar voz ao Outro da cultura, da infinita alteridade do Outro, e passa a dialogar, participante, ela “fala de perto”, ela ouve e é ouvida, vê e é vista. Lúcia Nagib, também nos apresenta uma

posição com relação a essa mesma problemática. Ela afirma que devemos ir além da diferença, pois os processos de construção do Outro e reconhecimento da diferença se dão a partir da “máquina binária, entrincheirada na filosofia ocidental, e que se reproduz na oposição homem/mulher” e que sempre se apresenta como universalidade, mas que de fato é reducionista, e está a serviço de interesse restritos a grupos hegemônicos (2012, p. 25). Simone de Beauvoir (1980, p. 29) diria: “A presença no mundo implica rigorosamente a posição de um corpo que seja a um tempo uma coisa do mundo e um ponto de vista sobre esse mundo”. Desse modo, o Outro seria sempre oriundo do discurso determinado por um Eu, sempre localizado. “Na proposta desconstrucionista de Scott, a diferença binária daria lugar à diferença múltipla, única forma de fugir das armadilhas da disjunção igualdade ou diferença.” (ARAÚJO, 2005, p. 46).

Os estudos culturais são o foco principal de Minh-há em seus filmes e para isso ela vai dialogar muito com um cinema etnográfico, e as questões de poder que se estabelecem tanto na formação das sociedades, quanto na Etnografia, ou na ciência de forma mais ampla. Trinh Minh-há faz um cinema feminista. Não qualquer cinema feminista, mas certamente um tipo de cinema ou etnografia que se deixa permear por teorias de gênero que alteram e muito a lógica da produção de conhecimento, a partir da compreensão de questões importantes como as relações de poder estabelecidas entre povos e internamente a eles. Em seus textos, Minh-há comenta sobre “lutas pós-coloniais” (2015, p. 22) e sobre a impossibilidade de se eximir de sua história, por ser sua história específica uma centelha da história da humanidade, como uma metonímia, e o mesmo se dá com as demais pessoas do mundo, mesmo na produção de conhecimento. Sendo ela vietnamita, ou seja, de origem oriental e partícipe do dito Terceiro Mundo, teria ela na própria história problemáticas de amplo alcance social. Além disso, e Maria de Fátima Araújo definiria adequadamente:

As mulheres são diferentes dos homens, porque no centro de sua existência estão outros valores: a ênfase no relacionamento interpessoal, a atenção e o cuidado com o outro, a proteção da vida, a valorização da intimidade e do afetivo, a gratuidade das relações. A identidade feminina provém da interação com os outros. Daí serem as mulheres mais intuitivas, sensíveis e empáticas. Daí também vem o terrível sentimento de divisão em que mergulham, quando, no percurso de acesso ao espaço público, se vêem obrigadas a confrontar seu modo de ser com as exigências de sucesso no mundo dos homens, marcado por agressividade, competitividade, objetividade e eficiência (2015, p. 47).

Um filme de Trinh T. Minh-há, lemos na segunda cartela do filme, o que remonta o conceito de autoria muito usado no Cinema Novo pelo mundo, as “novas ondas” do cinema

que entendem o filme como uma obra artística concebida por um indivíduo, um diretor ou cineasta, conceito muito difundido pela *Cahiers do Cinéma*, com a noção de cinema de autor. Esse fato apresentado em “*Reassemblage*” de Minh-há poderia ser de pouca importância se o caso fosse de um filme artístico de ficção. Porém, o destaque se dá por ser um filme de documentário etnográfico, e Trinh não faz isso por acaso, seu objetivo é ser a mais clara possível em suas intenções, em sua visão de mundo.

Senegal, 1981, é o que lemos na tela. Os sons começam a tomar o espaço negro da tela em um crescendo de dialetos falados e não traduzidos, sendo nítidos apenas o ritmo e a sonoridade das sílabas pronunciadas, e junto a elas, instrumentos musicais, cantos e vocalizações. O silêncio agora ocupa o espaço, esvaziando de sentido as imagens fragmentadas que começam a surgir em tela. Fragmentos de imagens que nada comunicam isoladamente, mas que, na montagem intelectual da cineasta, criam um processo de transferência do espectador para o espaço do filme. Essa montagem executada por T. Minh-há age como um portal que nos transporta para outro universo, e nos faz emergir na experiência de estar no Senegal em 1981. Um Senegal de corpos fragmentados, um Senegal tocado por Trinh Minh-há. O corpo de um homem, abdômen, mãos, um instrumento com uma faca, crianças, todos montados em cortes bruscos e sem continuidade. T. Minh-há em voz over afirma: “Menos de 20 anos foram suficientes para fazerem mais de 2 bilhões de pessoas se definirem como subdesenvolvidas. Eu não pretendo falar sobre, apenas ao lado.”. Esse modo como a cineasta abre o seu filme, revelam a potência política de sua obra e sua tese sobre a etnografia que ela pretende fazer, e também como vê a forma que os estudos culturais são realizados.

A questão do subdesenvolvimento aflige Trinh, assim como a outras feministas pós-coloniais. Elas se questionam sobre o papel do discurso hegemônico, quem está por trás dele, e os benefícios que reiterar esse ponto de vista traz para a manutenção do estado de coisas em que se encontra o mundo. Como diria Araújo (2015, p. 43):

[...] as representações de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial às fontes materiais e simbólicas), o gênero torna-se envolvido na concepção e na construção do poder em si mesmo.

É por razões como essa que a historiadora francesa Louise Tilly (1994) “defende a necessidade de se tomar o gênero como uma verdadeira categoria de análise, através de uma

conceitualização que possa questionar os conceitos dominantes da disciplina histórica” (ARAÚJO, 2005, p. 44). Atualmente, viveríamos à luz da história dos vencedores, afinal de contas, as estruturas que analisam os tópicos elementares que definiriam um povo desenvolvido ou subdesenvolvido são critérios impostos pela cultura ocidental capitalista, masculina, etnocêntrica, dominante. Trinh T. chamaria de modo de curioso por: “Senhor”, e ela mesma explica em um de seus escritos:

Patriarcado e hegemonia não são exatamente duas coisas diferentes, mas também não são uma coisa só. Minha história e minha história pessoal são as histórias das relações entre Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, entre dominante e oprimido e entre homem e mulher. Quando falo do Senhor, estou sempre falando tanto d’Ele quanto do Ocidente. Patriarcado e hegemonia. Do patriarcado ortodoxo ao liberal, da colonização direta à hegemonia indireta e sutilmente penetrante, as coisas se refinaram bastante, mas a estrada ainda é longa e a luta ainda continua (2015, p. 52).

Sobre a ciência e o conhecimento como a vemos ainda hoje, Robin Schott diria que as universidades surgiram literalmente da Igreja e a concepção leiga de razão pura e conhecimento desinteressado reflete o compromisso ascético cristão em purificar a alma da poluição do corpo e excluir as mulheres do caminho da razão pura (MATOS, 2008, p. 335 ). O pensamento de Simone de Beauvoir complementaria: “A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas.”. Ela defende que o homem soberbamente esquece que também comporta hormônios e testículos em sua anatomia, e desse modo encara o seu corpo em uma relação direta, “normal”, com o mundo, ao mesmo tempo em que considera o corpo da mulher um conjunto de determinantes que o especifica, como “um obstáculo, uma prisão”. (1980, p. 10).

Dessa maneira, devemos entender que a ciência vista de forma objetiva é produto de uma visão masculina, de um Eu que se entende objetivo em sua relação com o mundo, deixando o subjetivo a cargo do Outro determinado, biológico, a mulher. E assim como pensou Beauvoir, “*ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta” (1980, p. 18), e desse modo, é bastante plausível que o discurso feminista rapidamente se case com as teorias pós-coloniais, que entende as diferenças e a heterogeneidade do mundo, das verdades e dos discursos, sejam eles artísticos ou científicos.

A cineasta Trinh Minh-há, a partir da sua perspectiva sobre a construção do conhecimento como se estabelece hoje, a consciência sobre as problemáticas de gênero e a divisão capitalista do mundo, defende a atividade artística como modo de transgredir a organização do mundo atual: “porque ela perturba o status quo ou o conforto e a segurança

dos significados estabelecidos e práticas normalizadas.” (2015, p. 28). Desse modo, o entendimento da cineasta vai na direção do artista como possibilidade de evolução do pensamento, e não apenas de reiteração canônica como vem sendo tradicionalmente desenvolvido nos meios acadêmicos. Ela entende que o espírito criador, na recusa à repetição e estagnação da lógica do pensando, permite com facilidade emergir observações e conceitos realmente novos. Trinh T. amarra a sua defesa afirmando a recusa no “falar sobre”, do cientista autorizado, indivíduo formado pela ciência nos espaços autorizados, e sobre a problemática para os iniciantes nas ciências em estar sempre reificando o que fora dito pelos acadêmicos de alto grau, como os anciões do conhecimento, ao invés de terem a liberdade de desconstruir o já construído a partir de uma visão transformadora, e é isso que Minh-há vai fazer. Ela instaura, então, a máxima de “*Reassemblage*”: “falar perto” como premissa para desvelar verdades dos povos. “Falar perto”, pode até soar simples, mas carrega um dogma importantíssimo no trabalho etnográfico de Trinh. Primeiro, que não é possível falar sobre algo, que a ciência veio se apoderando desse conceito para preservar o direito de tecer observações sobre o Outro e sobre todas as coisas, mantendo-se desse modo no controle sobre a forma como o mundo se organiza. Segundo, que os saberes localizados, sobre os quais o cientista antropólogo não tem conhecimento, precisam ser valorizados como uma forma única de ver a vida, - como todas as outras – não podendo ser colocado como uma visão menor ou não merecedora de crédito e atenção, e sendo assim, um olhar externo a determinada cultura não tem a capacidade de narrar certezas sobre a mesma. Finalmente, o terceiro e último ponto, mas não menos importantes: a valorização da subjetividade na elaboração dos discursos. Marlise Matos (2008, p. 353) diria:

Assim, pretende-se propor que o campo de gênero, fundado numa epistemologia multicultural emancipatória da complexidade, do paradoxo e da simultaneidade, opere através de sujeitos e agenciamentos que são transitórios e múltiplos, às vezes transitivos e nunca meta-sujeitos construídos por meta-narrativas; desde sempre eus corpóreos/corporificados, gendrados/generificados, racializados/etnicizados, estamentais, politizados etc. na busca de um projeto de emancipação social responsável.

Minh-há segue com o seu filme, compondo com imagens e sons fragmentados, imagens das tribos em ações usuais e cotidianas, sempre montadas em cortes secos e acompanhadas de sons articulados como uma trilha musical, em seu ritmo e elaboração não linear, com repetições e decomposições elaboradas a partir do som captado, assim como das imagens feitas junto às tribos. A essa altura, Trinh T. se pergunta: “Um filme sobre o que?

Sobre o Senegal. Mas o que em Senegal? ”. A partir daí ela utiliza-se de locais como “Casamança”, “Enampore”, “Seer”, como referência espacial para o que vai narrando. Fica claro que é mais uma forma dela recusar a ideia de estar falando sobre alguma coisa. Ela está no Senegal e afirma na sua narração em off que conta fatos antropológicos vazios. Ela não tem compromisso com verdades absolutas, ela se interessa muito mais pela experiência do contato, entre ela e os povos, um contato sempre único e transformador. Minh-há (2015, p. 24):

A criação de cada obra transforma o modo como eu me vejo e vejo o mundo ao meu redor. Quando começo a me empenhar no processo de fazer um filme ou em qualquer excursão artística, também estou embarcando em uma jornada cujo ponto de chegada é desconhecido para mim. A obra é, deste modo, uma dádiva. Se vale a pena passá-la adiante ou não, depende se ela teve êxito em me transportar para um lugar diferente daquele em que comecei.

“Em diversas histórias, a mulher é retratada como aquela que possuía o fogo.”, ouve-se no filme. É extremamente intrigante como a cineasta opta por se aproximar da tribo, enquanto ela fala sobre o fogo, nas imagens vemos apenas homens: um homem de carroça aproximando-se de sua vila, um ancião bordando trançados, também um plano em movimento horizontal apresenta o local, e no mesmo movimento, finalmente, ela apresenta as primeiras mulheres do seu filme. Seios a mostra, e uma pequena criança sentada ao lado, outra mulher e outra criança do mesmo modo, mais mulheres e elas sempre estão rodeadas de muitas crianças, trabalhando na produção dos alimentos. Desse modo, Trinh sugere a mulher como força materna dessas sociedades. Beauvoir nos conta como a mulher é presa a espécie, e o homem, pelo contrário, sempre um ser individual, necessita desenvolver-se e destacar-se em suas tarefas para que o seu destaque lhe permita perpetuar sua existência junto às fêmeas a partir da reprodução: “A espécie habita a fêmea e consome boa parte de sua vida individual; o macho ao contrário integra as forças vivas específicas em sua vida individual” (BEAUVOIR, 1980, p. 44). Trinh T. segue com sua voz over e afirma: “A realidade é delicada”. Ela continua, e defende que a irrealidade dela e sua imaginação, por outro lado, são entendientes, assim como “impor um significado para todo e qualquer símbolo.”. Gustavo Soranz analisa:

[...] ela também não pretende assumir a possibilidade de falar *por* esse Outro, nem mesmo sugere que o filme possa “dar voz” a esse outro, postura considerada paternalista pela diretora (Trinh, 1994). Trinh T Minh-há busca se colocar em posição similar à daqueles que são objeto de sua mirada, um lugar que, manifestamente não seria um lugar de poder ou de autoridade, que ela questiona severamente, mas um lugar de relação aproximada, de uma relação percebida, que afeta a percepção de quem relata e afeta a postura de quem é representado nos discursos. (2013, p. 7).

Minh-há deseja falar perto, e nunca sobre. A cineasta retorna por vezes um discurso já dito por ela anteriormente, reafirmando ou completando uma informação. Então ela diz: “Primeiro cria-se necessidades, depois, auxílio.”, o que completa sua observação inicial sobre o subdesenvolvimento, e a forma paternalista que o mundo desenvolvido trata o dito mundo subdesenvolvido, inventando necessidades de consumo que sequer eram percebidas anteriormente. Ela continua, e brinca com termos utilizados pela ciência e pela antropologia, como o conceito de introduzir uma prática em determinada sociedade. Esse local de propriedade do cientista que introduz, - não compartilha, não troca – e utiliza-se de um termo científico, quase médico, para isso, que é o de introdução, aceitando a sua importância e a necessidade daquele povo, necessidade essa que assim com a ajuda, foi inventada e de certo modo verticalmente imposta. Ela articula essas últimas observações reiterando a ideia do controle do fogo pelas mulheres, remontado uma ideia de realidade muito distinta da científica e que ao mesmo tempo tangencia muito mais a cultura dos povos apresentados no filme. As duas ideias em paralelo possibilitam um choque considerável de “realidades”.

“O que podemos esperar da etnologia? ”, indaga Minh-há. Na sequência ela torna a escurecer completamente a tela e liberta a língua do povo de seus significados. Nesse momento não resta nada além de sílabas não compreendidas em seu sentido, mas apenas em sua entonação, métrica e ritmo. A cineasta opta por não traduzir os diálogos, e tem por intenção transportar o espectador para o espaço filmico, tocar esse espaço sensorialmente e não de forma conceitual. Não é possível impor conceitos sobre a vida e a cultura dos outros. A imagem volta, porém os diálogos não traduzidos seguem por mais tempo. Uma idosa dá banho em um bebê sentada ao chão enquanto conversa, as imagens sempre fragmentadas, e não fazemos ideia sobre o que elas conversam.

Minh-há repete: “Um filme sobre o que? ”, e completa: “meus amigos perguntam”. Mesmo sendo uma colocação breve, a cineasta já dá sinais de que ao mesmo tempo que se passa no Senegal, o filme também é dela, carregando elementos seus, pois ao mesmo tempo que realiza o filme ela também participa do mesmo. Ela segue com mais colocações reflexivas “Eu sinto cada vez menos a necessidade de me expressar. Será outra coisa que eu perdi? ”. Ela defende que o etnologista manuseia a câmera do mesmo modo que manuseia as palavras. Enquanto mostra a feitura do alimento no fogo ela narra: “Lugar do fogo e rosto de mulher, o pote é conhecido como símbolo universal para a mãe, a avó, a deusa”. Enquanto revela o seio

de uma mulher em plano detalhe Trinh. T afirma: “A nudez não revela o escondido, é a sua ausência.”. Desse modo ela altera o referencial de partida, recusando o modo civilizado de ver as culturas dos outros povos que as localiza como primitivas.

Marlise Matos defende de maneira esquemática os elementos de uma epistemologia feminina, e esses elementos são os mesmos propostos por Minh-há para compor uma forma de produção de conhecimento, e análise cultural na etnografia: “[...] a epistemologia feminista parece ter sido uma das primeiras formas de produção de conhecimento científico que colocaram em xeque a posição hegemônica do conhecimento produzido na chave burguesa e ocidental.” (MATOS, 2008, p. 346). Gustavo Soranz, em sua análise sobre “*Reassemblage*”, afirma a crítica que Minh-há tece sobre as estratégias dos cânones do cinema documentário clássico e do cinema de cunho etnográfico, “consideradas pela diretora como herdeiras de uma postura colonialista, machista, enviesada, etnocêntrica.” (SORANZ, 2013, p. 1, 2 ). Sobre essa epistemologia feminina, Matos (2008, p. 349) elabora contrapontos entre a ciência como se desenvolve amplamente, e essa específica estruturada e cortada transversalmente pelas componentes analíticas do gênero. Ela dirá que: o “realismo metafísico” é substituído pela multiplicidade dos pontos de vista historicamente situados; o objetivismo se torna reflexividade crítica, “construído e construtor”; o individualismo metodológico se transmuta em redes interdisciplinares e dialógicas; o viés racionalista re-incorpora “outras dimensões éticas e estéticas de conhecimentos múltiplos” e multiculturais. Em linhas gerais, Marlise Matos irá defender o “multiculturalismo emancipatório das ciências”, “permanentemente em aberto, de sua própria re-significação e, fundamentalmente, preocupada com as conseqüências dos seus atos.”. Em “*Reassemblage*” vemos na prática de que maneira Trinh faz a sua leitura artística a partir dessa epistemologia feminina aplicada a sua arte cinematográfica.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada frase dita por Minh-há tem sua posição no discurso do filme apresentado, tudo está ali a serviço da clareza de ideias da cineasta: “Vendo-as pela lente eu a vejo tornando-se eu, tornando-se minha”, ela diz isso enquanto monta em paralelo os rostos e os cabelos trançados das meninas e o trançado das ocas de suas moradas. E completa: “Entrando na única realidade dos símbolos onde eu mesma sou um símbolo”. Ela questiona a objetividade na etnologia, e questiona dando um exemplo, Se você é “Fulano”, como pode ser objetivo?

Ela também cita o ABC da fotografia quando questiona a objetividade e afirma: “diferentes visões, de diferentes ângulos”. Ela segue: “O que vejo é a vida olhando para mim.”, “Estou olhando através de um círculo, num círculo de olhares”. Essa “destacada teórica feminista e pós-colonial” (SORANZ, 2013, p. 2) defende paulatinamente em sua obra o conceito de subjetividade, de uma visão com um olhar, sempre específico, sempre único. Finalmente Trinh comenta uma situação que passou durante sua viagem pelo Senegal. Ela nos conta que em determinado momento, por conta do calor excessivo, ela colocou um chapéu e todos riram dela, pois ninguém usava chapéu.

Ela termina o seu filme com uma história sobre poligamia, e nos conta que uma mulher lhe disse que é bom para os homens e não para elas, que elas aceitam devido à força das circunstâncias. E pergunta para Trinh: “E você? Tem um marido só para você?”. Trinh Minh-há deixa em aberto, o que permite lançar a reflexão para sua audiência. Assim como Trinh reitera sua aproximação, por estar “ao lado” dos seus objetos fílmicos, propõe que a mesma aproximação se dê no público, trazendo um questionamento que aproxima aquela mulher de tantas outras, e necessariamente por serem mulheres, em suas componentes, sejam elas intrínsecas ou não, mas necessariamente particulares em suas variáveis.

## REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, M. de F. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 17, n.2, p. 41-52, 2005.

BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-há**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. Disponível em: <[https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo\\_trinh\\_online.pdf](https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2017.

BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MATOS, M. Teorias de gênero ou teorias e gênero: se como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. **Estudos feministas**, vol.16, nº 2, p.333-357, 2008.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. **Devires**. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan.-jun. 2012.

SKLAIR, J. A quarta dimensão no trabalho de Trinh T. Minh-há: desafios da antropologia ou o desafio de falar perto. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

SORANZ, G. Reassemblage: um filme sobre o Senegal? **XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Manaus, AM, 2013.

TRINH, T. M. **Framer framed**. Nova York: Routledge, 1992.

## **“Era uma vez um menino maluquinho” em tempos de medicalização da infância**

Julia Mayra Duarte Alves

### **Considerações iniciais e percurso teórico-metodológico**

Por que um menino maluquinho? Quais modos de ser estão relacionados ao menino maluquinho? E meninas maluquinhas, existem? E hoje, como estão as crianças maluquinhas? Estas são as perguntas que irão nos guiar nesta aventura analítica que objetiva discutir a intersecção entre as relações de gênero e o TDAH<sup>1</sup> a partir da análise do *Menino maluquinho, o filme*.

Inspirado no livro<sup>2</sup> *O Menino Maluquinho* escrito pelo do jornalista Ziraldo, publicado em 1980, a versão cinematográfica aqui analisada foi produzida por Tarcísio Vidigal com o roteiro de Maria Gessy de Sales, Alcione Araújo, Helvécio Ratton e o autor do livro. Lançado em 1995, o filme bateu recordes de bilheteria e se tornou um sucesso para o público infantil.

Na história, que se passa no final da década de 1960, Maluquinho é um menino que pertence a uma família de classe média alta. Convive a mãe, com o pai e com a empregada Irene em uma casa ampla localizada em uma rua onde residem muitas crianças que estudam em uma mesma escola. O menino tem uma relação próxima com seu avô e com sua avó materna, mesmo morando distante.

Para analisar o filme, parti do pressuposto de que “[...] perceber é subtrair da imagem o que não nos interessa, sempre há menos na nossa percepção. Estamos tão repletos de imagens que já não vemos as imagens que nos chegam do exterior por si mesmas” (DELEUZE, 1992, p. 60), por isso, assim como Vasconcelos, Balestrin e Paulon (2013), fujo de um tipo de análise de filmes que buscam “[...] representá-lo, interpretá-lo, ilustrá-lo, traduzi-lo” (p. 608) e busco “Sentir o prazer de ver acontecer as palavras no encontro conosco, com as imagens, com o filme, com a trilha sonora, com o inesperado. Palavras que brotam do que ficou silenciado...” (p. 608).

---

<sup>1</sup> Transtorno de déficit de atenção/hiperatividade.

<sup>2</sup> Os 5 mil foram exemplares vendidos no dia do lançamento, sendo considerado um sucesso. No ano seguinte, em 1981, recebeu o prêmio “Jabuti”, voltado à literatura infantil brasileira.

O filme aqui analisado não fala nem em TDAH, nem em relações de gênero de maneira explícita, nem da intersecção entre ambos. É justamente para este campo que ainda não foi povoado de discussões que busco apresentar algumas contribuições analíticas.

Não há aqui, portanto, uma busca por aquilo que Foucault chamou de monarquia do significante isso porque as palavras e as coisas se relacionam de maneira complexa, permeada por construções e interpretações históricas e por relações de poder-saber (FOUCAULT, 1997).

Analisar um filme, uma imagem, assim como um discurso, nesse sentido, é pensá-lo a partir de suas condições de existência, problematizando-o e identificando seus efeitos de verdade. É, também, questionar seu surgimento, é analisar seus concorrentes, aqueles que são rejeitados e tidos como falsos. A análise do discurso, desse modo, não “desvenda a universidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante” (FOUCAULT, 1996, p. 70).

As análises que apresento aqui são registros da experiência única e, portanto, rara que tive com o filme. Penso, assim como Balestrin e Soares (2012) que “Tanto a metodologia aqui apresentada como o próprio filme alvo de análises não têm um único sentido; ao contrário, seus sentidos podem ser lidos como plurais, dinâmicos e conflitivos” (BALESTRIN e SOARES, 2012, p. 88). As autoras seguem explicando que isto acontece porque cada perspectiva teórica usa diferentes lentes para ler as imagens “Além disso, nosso olhar é sempre contingente, datado, limitado pelas posições de sujeito que ocupamos e por fatores que desconhecemos” (p. 89).

Tal raridade e exclusividade de cada análise não dispensam, entretanto, rigorosos procedimentos metodológicos que todo trabalho analítico e científico demanda. Muito pelo contrário, reconhecer e manejar a presença e os efeitos da subjetividade da pesquisadora é um trabalho bem mais difícil do que simplesmente ignorá-la.

Recorri a Rial (2005) para me inspirar em sua “etnografia de tela” que busca “[...] transpor para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo etc” (p. 120-121). Além disso, a autora acrescenta que esta metodologia deve estar aliada as ferramentas da crítica cinematográfica como, por exemplo, a análise dos planos. Nesse sentido, segui alguns dos procedimentos sugeridos por Balestrin e Soares (2012):

[...] observação sistemática e variada (assistir ao filme/programa de diferentes modos – sem interrupção, com pausas para registro, assistindo aos extras); registro em caderno de campo (tanto da descrição das cenas filmicas e/ou televisivas, como de questões e pontos que parecem potencialmente interessantes para análise); escolha de cenas para a análise propriamente dita [...] a trilha sonora, os modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro da tela, as escolhas relativas à montagem e ao modo de narrar as histórias.

Todo esse movimento foi registrado em caderno de campo. Escrevi o que vi, o que escutei, o que senti e as relações que fiz com as leituras teórico-metodológicas realizadas antes, durante e depois de meus contatos com o filme. Escolhi algumas cenas por me despertarem para os meus objetivos centrais neste trabalho de analisar as relações de gênero e a aproximação dos comportamentos do menino maluquinho com o diagnóstico do TDAH. Apresento nos tópicos a seguir as análises empreendidas.

### **Era uma vez crianças maluquinas em tempos de medicalização da infância?**

Imaginem um pátio grande e aberto, com raios de sol, com árvores, sem bancos, com dezenas de crianças algumas em pé lanchando, outras sentadas no chão. Esse é o cenário da primeira cena do filme. Nela, a gente já descobre quem é o Maluquinho.

Ele aparece contando e dramatizando uma piada aos seus amigos, que lhe escutam atentamente enquanto lancham em pé. Um grupo de meninas se aproxima e uma delas, a Carol, oferece um pedaço de cenoura ao menino maluquinho, ele agradece, mas diz que gosta mesmo é de cachorro quente, olha para o sanduiche de um de seus amigos, o Junim, rapidamente arranca-o da mão dele e sai correndo. Na fuga, é perseguido pelo amigo. Seria uma cena de ação, de impulsividade, de hiperatividade?

A cena das duas crianças correndo no pátio mescla-se com uma animação feita a partir das ilustrações do livro e termina com o desenho do menino maluquinho esbarrando em uma árvore com a cabeça e caindo no chão. Seria uma cena de desatenção?

Conforme mostra a animação, maluquinho era um menino que tinha o olho maior que a barriga, tinha fogo no rabo, tinha vento nos pés, umas pernas enormes que davam para abraçar o mundo e macaquinhos no sótão (embora nem soubesse o que significava macaquinhos no sótão), era um menino impossível<sup>3</sup>. Levando em consideração essa primeira cena do filme e a descrição acima do Menino Maluquinho, podemos perceber que os seus comportamentos poderiam ser facilmente comparado com os sintomas do TDAH.

---

<sup>3</sup> Descrição conferida na versão online do livro, disponível em:  
[http://www.omeninomaluquinho.com.br/Online/maluquinho\\_online01.asp](http://www.omeninomaluquinho.com.br/Online/maluquinho_online01.asp)

A característica essencial do transtorno de déficit de atenção/hiperatividade é um padrão persistente de desatenção e/ou hiperatividade-impulsividade que interfere no funcionamento ou no desenvolvimento. A *desatenção* manifesta-se comportamentalmente no TDAH como divagação em tarefas, falta de persistência, dificuldade de manter o foco e desorganização - e não constitui consequência de desafio ou falta de compreensão. A *hiperatividade* refere-se a atividade motora excessiva (como uma criança que corre por tudo) quando não apropriado ou remexer, batucar ou conversar em excesso (APA, 2014 p. 61).

Segundo o DSM 5<sup>4</sup>, o transtorno começa na infância e “A exigência de que vários sintomas estejam presentes antes dos 12 anos de idade exprime a importância de uma apresentação clínica substancial durante a infância” (APA, 2014 p. 61). O manual acrescenta que “Manifestações do transtorno devem estar presentes em mais de um ambiente (p. ex., em casa e na escola, no trabalho) (APA, 2014 p. 61). Entramos então na segunda cena escolhida para responder ao nosso objetivo de encontrar no filme elementos que nos ajudem a ampliar a compreensão do TDAH na contemporaneidade.

A cena começa com Irene na cozinha preparando o almoço sendo surpreendida por um grito do Maluquinho no meio da manhã. Ela se espanta pela hora e verbaliza que o menino foi expulso do colégio. Ele chega correndo, jogando a pasta e pedindo para Irene segurar que pergunta o que aconteceu pra ele chegar mais cedo em casa, ele comenta rapidamente sobre o acidente e já corre para a geladeira gritando que está com fome “Tem suco, tem guaraná, tem doce, tem bolo, tem biscoito?” pergunta sem parar o menino. Sua mãe responde dizendo que ele deve esperar o almoço e então o menino sai correndo da cozinha imitando um carro.

A atenção do menino maluquinho funciona com sua mãe nos fazendo pensar assim como Freitas (2011) na atenção como efeito da aprendizagem que ocorre quando somos escutados e podemos escutar, nas palavras da autora “Aprendemos de quem elegemos, de quem escolhemos para tal. Aprendemos quando confiamos no outro, em nós e no espaço de relação que se oferece. Aprendemos quando somos escutados e atendidos” (p. 57).

A segunda cena e a possibilidade da interpretação da atenção como efeito da aprendizagem questiona a anormalidade do comportamento do menino. A narração da última cena do filme mostra, então, que o menino maluquinho cresceu e se tornou um cara legal “foi aí que todo mundo descobriu que ele não tinha um menino maluquinho, que ele tinha sido um menino feliz”.

---

<sup>4</sup> Quinta versão do manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais.

Ao mesmo tempo em que a cena nos enche de esperança e nos mostra o “final feliz” do menino, ela nos faz acreditar que durante toda a sua infância Maluquinho foi tido como anormal e que hoje ele seria possivelmente seria rotulado de hiperativo.

A sigla TDAH surgiu no ano de 1980 com o DSM III para expressar o “Transtorno de Déficit de Atenção com ou sem Hiperatividade”. No entanto, Freitas (2011) resgata que nas décadas de 1950 e 1960 já existia a discussão sobre a chamada “disfunção cerebral mínima” que foi descrita no DSM-II como estando relacionada a níveis excessivos de atividade”. Nesse contexto, percebemos que na época retratada no filme havia uma discussão em torno do que chamamos hoje de TDAH.

O transtorno tem se tornado cada vez mais presente sendo perceptível, principalmente, nas escolas tomando o lugar ocupado durante muito tempo pela indisciplina (JUSTO, 2013) nos fazendo pensar sobre a contemporaneidade e a passagem da sociedade disciplinar analisada por Foucault para a sociedade de controle estudada por Deleuze.

Para Byung-Chul Han, vivemos em uma sociedade que tem enfermidades fundamentais, dentre elas, o TDAH “A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais ‘sujeitos de obediência’, mas sujeitos de desempenho e produção” (HAN, 2015, p.22).

Oliveira (2004) ao tomar a contemporaneidade como sinônimo da pós-modernidade para argumentar a ideia de que a masculinidade sofreu algumas mudanças, nos ajuda a compreender o nosso tempo como uma era de “profundas incertezas, com modos de vida e hábitos desconcertantemente diferentes que se nivelam e se comunicam apenas por intermédio do único mediador universal incontestável, que é o dinheiro, base daquela instituição indiscutível que é o mercado” (p. 127-128).

Neste contexto, Hüning e Guareschi (2006) alertam que as crianças contemporâneas não podem ser vistas no singular, de maneira simplista e desatualizada a partir apenas das teorias psicológicas do desenvolvimento, pois, assim como nós, adultos, as crianças vem sendo afetadas pelo contexto econômico e cultural “O que o mundo contemporâneo demanda daqueles que trabalham com educação, com crianças, com pessoas, é uma maior capacidade de diálogo com as diferenças e com o desconhecido” (p. 183).

Elas concluem suas análises sobre as teorias do desenvolvimento usando o exemplo do TDAH e dos desenhos animados. No que diz respeito ao transtorno, elas nos convidam a pensar como a sociedade contemporânea além de produzir o déficit de atenção ou a hiperatividade, demanda de nós as duas características. Nesse sentido, elas questionam “Não é exatamente, isso que está posto como sintoma, que mais demandamos dos sujeitos em nosso

cotidiano de impessoalidade, de produtividade, de velocidade, acúmulo de atividades, aceleração, busca de prazer?” (p. 185).

Seguindo por esse caminho, pensando os aspectos culturais relacionados ao TDAH, buscando ir além da biologização dos comportamentos das crianças, observei que há uma prevalência do transtorno nos meninos que pode ser problematizada a partir do campo cultural e das relações de gênero e nessa discussão que iremos entrar no próximo tópico.

### **Por que um Menino Maluquinho? Aproximações entre gênero e o TDAH**

Este tópico trata de possibilidades. Registro aqui o que o filme me fez pensar de diferente. Inspirada em Deleuze, busquei pensar o E “O E já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações [...] O E, ‘e...e...e...’, é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser (p. 62). Busquei pensar E porque não uma menina maluquinha? E porque não crianças maluquinhas? E...?”

A partir de uma entrevista<sup>5</sup> de Ziraldo pude iniciar minha compreensão sobre o porquê dele ter falado sobre um Menino Maluquinho: “Ah, eu entendo de menino, eu fui menino”, “Porque de menino eu entendo profundamente. Menina eu espelho”. Essas foram as frases utilizadas pelo escritor para responder a essa pergunta que na verdade não é inédita pois ele relata que uma menina em um dos eventos que ele participa o indagou sobre o porquê dele só escrever sobre meninos. Foi daí que, em 2009, ao autor lançou Menina das Estrelas e em 2017, Meninas.

Apesar de não citado na entrevista, ao procurar os dois livros sobre meninas citados por Ziraldo, encontro O diário da Julieta: as histórias mais secretas da menina maluquinha<sup>6</sup>. A sinopse do livro traz indícios de que ele trata de temas que não possuem relação com brincadeiras no espaço público, mas sim com a escrita de um diário secreto, relacionados com aos acontecimentos e aos sentimentos de Julieta e, portanto, ao âmbito privado como, por exemplo, quando ela ganha seu primeiro sutiã.

---

<sup>5</sup> <<http://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/01/ziraldo-fala-ao-v-a-sobre-meninas-mulheres-chico-buarque-e-pasquim.html>>

<sup>6</sup> O livro é uma coletânea de quinze histórias em quadrinhos da Revista Julieta, nas quais os leitores vão saber, por exemplo, o que Juju sentiu quando ganhou o seu primeiro sutiã ou quando decidiu fazer uma tatuagem. Tem ainda muitas outras aventuras superdivertidas vividas com a Turma do Menino Maluquinho, criada pelo escritor e cartunista Ziraldo. Abra o Diário da Julieta, leia os seus maiores segredinhos e não conte pra ninguém! (Sinopse retirada do site <http://www.martinsfontespaulista.com.br/diario-da-julieta-vol-01-as-historias-mais-secretas-da-menina-maluquinha-200069.aspx/p>).

De maneira sutil, contínua e eficiente, o filme também vai desenhando um jeito bem delineado de ser menino maluquinho onde a posição de atividade ganha destaque em algumas cenas como, por exemplo, a que Maluquinho ver revista de “mulher pelada” junto com Bocão e em outra na qual os amigos observam os “peitinhos” da Shirley tida como a menina mais bonita da escola. Nestas cenas, podemos ver uma ação pedagógica explícita. Louro (2007) aponta que a escola, família, igreja e outros artefatos culturais como diversas produções cinematográficas investem continuamente e produtivamente na determinação de formas de viver a sexualidade, tentando se equilibrar sobre o fio tênue “de um lado, incentivar a sexualidade ‘normal’ e, de outro, simultaneamente, contê-la. Um homem ou uma mulher de ‘verdade’ deverão ser, necessariamente, heterossexuais e serão estimulados para isso” (p. 26).

Em outras duas cenas os meninos brincam de guerra, se arrisca em aventuras, enquanto a Nina, irmã de Bocão, é desviada destas brincadeiras. Enunciados como “A guerra não foi feita para as mulheres” e “Isso não é missão para menina” demarcam de maneira nítida as relações de gênero e justificam-se por uma suposta fragilidade feminina. Mesmo assim, Nina reage, verbalizando que quer guerrear, no entanto, é levada contra a sua vontade para casa para preservar sua segurança.

Gênero de acordo com Judith Butler, é um “Mecanismo através do qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados” (BUTLER, 2014, p. 253). Para a autora, gênero se manifesta através de formas hormonais, cromossômicas, físicas e performativas. Butler discorre sobre a emergência do sujeito generificado indagando se não seria a sujeição o processo pelo qual a regulação produziria o gênero. Nesse sentido “A norma é uma medida e um meio de produzir um padrão comum, e torna-se um exemplo da norma não é esgotar a norma, mas é tornar-se sujeito de uma abstração do senso comum” (p. 264).

Impregnados/as por essas normas de gênero, professores, familiares, psicólogos/as e psiquiatras vem diagnosticando em grande número os meninos com TDAH, principalmente com o subtipo hiperativo (BARBARINI, 2016).

Segundo Sena (2008) isso se deve ao fato das meninas apresentarem mais o sintoma da desatenção e menos transtornos de conduta causando menos dificuldades escolares e familiares e sendo menos encaminhadas ao tratamento.

Silva (2004) também observa que a maioria das crianças encaminhadas é do sexo masculino, dado que também está presente no DSM 5 “O TDAH é mais freqüente no sexo

masculino do que no feminino na população em geral, com uma proporção de cerca de 2:1 nas crianças e de 1,6:1 nos adultos”(p. 63).

Levando em consideração as teorizações de Butler, tomar como verdade dada que os meninos são hiperativos, fortes, capazes de lutar e as meninas desatentas, frágeis e indefesas, por exemplo, é perder de vista as normas de funcionamento do gênero, é produzir e legitimar as diferenças e desigualdades.

Se, no filme, há um respeito à diferença de comportamento hiperativo e desatento das crianças, não podemos dizer o mesmo em relação à diferença de gênero. Modos de ser e se comportar como meninos e meninas são tidos como naturais e são reforçados sem nenhum movimento de crítica e questionamento.

### **“Ele gruda em nós feito esperança”<sup>7</sup>: para continuar pensando sobre crianças maluquinhas...**

O cinema é um artefato cultural, pedagógico. Nele aprendemos o que é normal ou patológico, o que é atual, o que é natural para cada sexo. Ele ensina também que tudo isso é, ao mesmo tempo, real e ficção, que tudo é criação. O cinema mexe com a nossa percepção, com a nossa sensibilidade, põe em movimento a realidade, mostra que ela não é uma fatalidade, evidencia que ela é uma construção, amplia a possibilidade de pensar o outro (BADIOU, 2015).

Acredito, assim como Balestrin e Soares (2012) que “[...] o cinema, como uma arte e uma forma específica de linguagem, possui a potência para romper com e ressignificar determinadas construções sociais já existentes” (p. 91). *Menino Maluquinho, o filme* vem sendo bastante utilizado como recurso metodológico na escola, por isso precisa ser pesquisado e discutido para que suas abordagens possam ser atualizadas, ampliadas, problematizadas e ressignificadas.

Mexendo com o real e o virtual, o filme nos faz pensar sobre como a infância já foi vivida em outro momento histórico o que possibilita ver esta fase da vida a partir de outras perspectivas e, com isso, contrastar com o modo como as crianças vivem e, principalmente, como podem viver hoje, resistindo às demarcações e desigualdades de gênero e a patologização e medicalização da infância.

---

<sup>7</sup> Trecho da musica O Menino Maluquinho / Milton Nascimento.

As análises do filme possibilitam pensar que os sintomas do TDAH estão relacionados aos aspectos culturais, aos modos de vida contemporâneos e as demarcações culturais de gênero. Vivemos em uma cultura do acúmulo de tarefas, da busca por explicações e respostas reducionistas como a medicalização.

Esta mesma sociedade nos dá indícios também de que há uma busca por explicações científicas para a divisão e controle de comportamentos tidos como próprio para cada sexo, numa espécie de resposta as conquistas do movimento sociais, em especial, do feminista. Novas formas de divisão sexual parecem surgir a cada dia a partir de discursos biologicistas. O TDAH é uma destas. Um transtorno largamente questionado e apontado como fruto das especificidades e demandas da sociedade pós-moderna se apoia, preserva e reproduz diferenças de gênero.

Neste contexto, como sugeriu Foucault (1995) é preciso resistir promovendo novas formas de subjetividades que não aceitem as prescrições dos manuais de psiquiatria e nem das normas de gênero, que desconfiem das verdades científicas que se dizem neutras, que sejam capazes de agir e escaparem das regulações de suas liberdades.

## Referências

ARAUJO, Maria de Fátima. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. **Psicol. clin.** [online]. 2005, vol.17, n.2, pp.41-52. ISSN 0103-5665. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652005000200004>.

AMERICAN PSYCHIATRY ASSOCIATION. **Manual Diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. DSM-5. Porto Alegre: Artmed, 2014.

BARBARINI, Tatiana de Andrade. (2016) **A condição da criança hiperativa e desatenta: um estudo sobre a intervenção psiquiátrica nas formas contemporâneas de inserção social infantil**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema- imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p.31-82.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cad. Pagu** [online]. 2014, n.42, pp.249-274. ISSN 0104-8333. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-8333201400420249>.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, p. 87-110.

DELEUZE, Gilles. Cinema: Três questões sobre seis vezes dois (Godard). In: \_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 51-61.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert. L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Campinas: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FREITAS, Claudia Rodrigues de. **Corpos que não param: criança, “TDAH” e a escola**, 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

HÜNING, Simone. M. ; GUARESCHI, Neuza. M. F. . Reflexões sobre o desenvolvimento da criança na contemporaneidade (ISSN 0104-6578). **Barbarói** (UNISC. Impresso), v. n.24, p. 191-201, 2006.

JUSTO, José Sterza. Escola no epicentro da crise social. In: LA TAYLLE, Yves de. (Org.). **Indisciplina/disciplina: ética, moral e ação do professor**. Porto Alegre: Mediação, 2010, p.23-54.

LOURO, Pedagogias da sexualidade. In: \_\_\_\_ (Org). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autentica, 2007, p. 7-34.

OLIVEIRA, Pedro P. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RIAL, C. S. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam et al (Org.). **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 107-136.

SENA, Soraya da S.; SOUZA, Luciana K de. Desafios teóricos e metodológicos na pesquisa psicológica sobre TDAH. **Temas psicol.**, Ribeirão Preto, v. 16, n. 2, 2008, p. 243-259.

SILVA, Ieda P. da. Para ser um guri: espaço e representação da masculinidade na escola. **Estilos clin.**, vol.9, no.17, 2004, p.70-83.

SOUZA Jane F. de . Gênero e sexualidade nas Pedagogias Culturais: implicações para a Educação Infantil. In: **22º Reunião Anual da ANPEd**, 1999, Caxambu - MG. Anais da 22º Reunião Anual da ANPEd, 1999. p. 235.

VASCONCELOS, Michele; BALESTRIN, Patrícia; PAULON, Simone. Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras. **Fractal, Rev. Psicol.**, v. 25 – n. 3, p. 603-628, 2013.

## **O CANGAÇO COMO REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO**

**Keline Pereira Freire**

Graduanda em História na Universidade Federal de Sergipe  
Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET/FNDE/MEC)

E-mail: [kelinepereira1@gmail.com](mailto:kelinepereira1@gmail.com)

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Ângela Farias Gomes (DCOS/PPGCINE/UFS)**

O antigo Norte, posteriormente chamado de Nordeste, constituiu-se como elemento de constante retratação no cinema nacional, desde as primeiras manifestações de produções fílmicas do país.

A região, destacada em produções artísticas, jornalísticas e literárias, por conter características e costumes considerados distintos das demais localidades do Brasil (ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. 1999), encontrava-se frequentemente projetada nas telas, através de imagens que salientavam, principalmente, a seca, aspectos culturais e a vida de representantes do movimento do cangaço, sendo Lampião o mais destacado.

O cangaço, que esteve presente, principalmente no Nordeste do Brasil, da segunda metade do século XIX até os anos de 1940, pode ser considerado um dos movimentos rebeldes de maior representatividade da história do país.

Caracterizado pela formação de bandos armados, que percorriam a região fazendo valer seus interesses e os de seus mandantes, está, entre outras coisas, ligado às disputas por terra nas regiões rurais do Nordeste e às dificuldades econômicas que a região enfrentava neste período.

O movimento, bem como as personalidades que se tornaram conhecidas a partir dele, constituiu-se em elemento característico do Nordeste e, sendo assim, foi amplamente representado, nas produções cinematográficas brasileiras sobre a região.

O que se pode perceber, então, é uma série obras onde o Nordeste, visto a partir do cangaço, é uma região salientada pela violência, miséria e desordem. Com personagens cujas

características com estereótipos de irracionalidade e comicidade, construíram o imaginário do público nacional sobre essa parte do Brasil.

Desta forma, propõe-se aqui, fazer um apanhado geral sobre a constante reprodução do cangaço enquanto elemento de representação do Nordeste ao longo da história do cinema nacional, procurando analisar algumas possíveis consequências dessa retratação para a imagem veiculada sobre a região e os habitantes desta. Buscando, a partir disto, refletir sobre a relevância da produção cinematográfica enquanto construtora fomentadora de discursos sociais.

## O CANGAÇO NO CINEMA BRASILEIRO 1910-1980

As primeiras manifestações fílmicas datam das décadas iniciais do século XX, quando as produções nacionais resumiam-se a apreensões documentais de curta duração. Como realização de destaque, neste período, aparece *Lampião, o rei do cangaço* (1934), documentário do libanês Benjamin Abraão, que logrou o feito de registrar de perto imagens de Lampião e seu bando em atividades do cotidiano.

O filme teria sido censurado pelo governo Vargas, inicialmente, pois acreditava-se que o material poderia ser visto como uma apologia a figura de Virgulino Ferreira, nesta época quase que um ameaçador da popularidade do presidente em exercício.

É somente a partir da década de 1950, momento de efervescência de produção e consumo interno do cinema nacional, que é possível observar uma grande quantidade de películas que abordaram o cangaço nordestino. Percebem-se, principalmente, os filmes de ficção e aventura inspirados no *western* americano dos anos 1950. Além destes, as sátiras e as realizações do Cinema Novo, também levantaram o tema.

O *Nordestern*, termo cunhado pelo crítico de cinema Salvyano Cavalcanti de Paiva na década 1960, pode ser utilizado para designar as produções a respeito do nordeste que, visivelmente sofreram influência das produções norte-americanas em sua formação narrativa. É uma versão tipicamente brasileira do então popular *western* americano, onde o cowboy é o cangaceiro e o Oeste estadunidense, o Sertão nordestino.

Os filmes deste gênero constituíram o conjunto de obras que mais representaram o Nordeste na produção nacional, sendo datados desde 1950 até os anos iniciais da década de 1990. Tendo grande sucesso de público, por suas estórias que mesclava romance e aventura,

obras como *O cangaceiro* (1953), *A morte comanda o cangaço* (1960), *O cabeleira* (1963), *Corisco o Diabo Loiro* (1969), entre outros, levaram para as telas um Nordeste sangrento e sem lei. Uma terra de constantes disputas entre as autoridades locais e os cangaceiros e onde a população padecia em meio a estes conflitos.

Entre as sátiras das chanchadas, notam-se, *O Primo do cangaceiro* (1955) e *O lamparina* (1963), protagonizadas por Mazzaropi e Zé Trindade, dois ídolos desse gênero brasileiro. Nesta última produção, o personagem principal é confundido com cangaceiros e tendo se perdido de sua família por um ano, é confundido com uma alma penada ao retornar a sua cidade de origem. Na cidade paira o medo constante em relação às figuras dos integrantes do bando de cangaceiros.

E entre as produções do Cinema Novo, duas realizações da primeira fase do movimento, *Deus e o Diabo na terra do Sol* de (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), adotaram o cenário da região e as problemáticas envolvendo o banditismo rural e, dentro da linguagem simbólica e alegórica que esse gênero expunha, buscaram denunciar para o Brasil “a consciência de sua própria miséria” (ROCHA, 1965, p. 3).

Neste período, as obras dos cinemanovistas estavam voltadas para a discussão de problemáticas envolvendo a posse da terra e a população rural no Brasil. Sendo assim, o cangaço e o Nordeste são representados. Ocorre, porém, que ao contrário das produções vistas até aqui, percebe-se nestas realizações a contextualização do cenário que possibilitava o desenvolvimento do cangaço no Nordeste.

Isto é, as questões como, os conflitos por terra, a exploração da mão-de-obra camponesa, as disputas familiares, que levaram muitos nortistas ao cangaço, são amplamente reveladas, a partir do olhar crítico ao cenário social, comum às lentes de Glauber.

Nas décadas que presenciaram o fortalecimento do regime civil militar brasileiro 1970 e 1980, percebe-se uma diminuição nas películas sobre o cangaço. As produções, não deixam de acontecer, mas concentram-se primordialmente, nos filmes do, já comentado, *Nordestern*. *O Último Cangaceiro* (1971); *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* (1972), 1978, *Os Cangaceiros do Vale da Morte* (1978), *O Cangaceiro do Diabo* (1980), são algumas destas realizações.

## **O CANGAÇO NO CINEMA BRASILEIRO 1990-2016**

O retorno da democracia no país com a volta das eleições diretas e os anos finais da década de 1990, foi o cenário da ascensão do governo de Fernando Collor de Mello e com ela,

a “derrocada” do cinema brasileiro, impactado com fechamento de sua maior produtora, a *Embrafilmes*.

A extinção do ministério da cultura por Collor, quase levou a produção nacional a zero. A “retomada” só vem a ocorrer com o impeachment do presidente e a ascensão de Itamar Franco em 1992. Este elege Sérgio Paulo Rouanet ao Ministério da Cultura e novas leis de estímulo a cultura nacional são implantadas, a partir de então. O cinema também é contemplado, e isso possibilita a volta das produções cinematográficas brasileiras.

Segundo ORICCHIO, 2003, os filmes são variados neste momento, e abrangem temas que prestigiam uma busca pela identidade nacional. O Nordeste é mais uma vez recorrido nesta gama de realizações, e o cangaço novamente advém como elemento representativo de boa parte das reproduções sobre a região.

É possível presenciar remontagens de filmes das décadas de 1950 e 1960, são eles, *O Cangaceiro* (1997) e *Corisco e Dadá* (1996), (este visto como *Corisco, o Diabo Loiro* em sua primeira montagem), retornando com grande sucesso de público, a exemplo de suas primeiras versões, em 1953 e 1969, respectivamente.

Além destes, *Baile Perfumado* (1996), é outra produção considerada representativa deste momento de Retomada do cinema nacional, que retrata o cangaço. A obra destina-se a contar a trajetória de Benjamim Abraão em sua empreitada de filmar Lampião e seu bando em atividade. Seguindo a linha contrária de produções que levaram para as telas um cangaço preso aos conflitos com a Volante no sertão decadente, Lírío Ferreira e Paulo Caldas, vão retratar um Recife urbano, com automóveis, imprensa, energia elétrica e cinema presentes. Lampião e Maria Bonita passeiam por esse cenário como apreciadores destes e outros elementos da vida urbana. E o Nordeste visto aí é também o espaço de litoral e mata vivos, distantes da natureza morta e seca, que habitou-se a ver nos filmes sobre o movimento.

Entre o início dos anos 2000 até o presente momento, o cinema nacional vive a fase que os críticos denominam de Pós-retomada. Etapa que, em termos de distribuição e alcance do público nacional, está marcada, principalmente, pela hegemonia da *Globo Filmes*, distribuidora das Organizações Globo, que importou seu formato de novelas e séries televisivas na produção de películas de grande sucesso de público, transformando-se em centralizadora da distribuição e exibição do cinema brasileiro atual.

Nestes anos, a diminuição nas produções sobre o cangaço é latente. Podemos citar apenas alguns filmes específicos e que não tiveram grande representação de bilheteria

nacional: *Os últimos cangaceiros* (2011) e *A luneta do tempo* (2016) são exemplos deles. Em ambas as produções, o cangaço é visto como elemento cultural lúdico, presente na memória social.

Em *Os últimos cangaceiros*, documentário de Wolney Oliveira, José Antonio Souto, conhecido como *Moreno* e Jovina Maria da Conceição, vulgo *Durvinha*, vão partilhar suas vivências enquanto integrantes do bando de Lampião.

Apresentando os cangaceiros como lendas vivas, o filme os retrata através de uma dualidade: os depoimentos de historiadores, testemunhas de época, e suas autoconfissões, que comprovam os diversos crimes de natureza cruel e violenta cometidos por eles. Em contraste com a serenidade e mansidão de suas figuras já envelhecidas, agora vistas pelos meios de comunicação e por seus familiares e conterrâneos, como heróis de um passado que ainda permeia o seu presente.

Demonstrando arrependimento pelo passado que mantiveram em segredo por 70 anos, José Antônio e Jovina afirmam ter sido o caminho para o cangaço o único a se recorrer diante do contexto que vivenciavam naquele período, as décadas iniciais do século XX: *E ele gritava assim:- Você fala que é ladrão. Eu digo: - Eu sou um cidadão. Eles metiam o coro. – Você é ladrão. – Eu sou um cidadão. Bateram em mim que eu não sentia mais pancada de forma nenhuma, meu coro adormeceu. Eu digo: agora eu vou morrer ou viver. Eu vou procurar Lampião e vou ser um cangaceiro.* Afirma José Antonio Souto quando revela as motivações para a sua entrada no cangaço, após ser acusado pela polícia de sua cidade natal, Brejo Santo-CE, de roubar um carneiro.

Já em *A luneta do tempo*, obra produzida desde 2009 por Alceu Valença, o foco é a saga de Lampião e Maria Bonita, apresentada no filme através de linguagem poética e musicada, própria da literatura de cordel. Esses elementos é que vão garantir ao filme um tom lúdico, que remetem ao cangaço caráter de fenômeno de um passado do Nordeste do Brasil.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Apesar da baixa que as produções sobre o cangaço sofreram nos últimos anos, é inegável que a retratação cinematográfica do movimento, fenômeno específico das primeiras décadas da república no Brasil, acompanhou toda a história do cinema brasileiro.

Desde que o Nordeste passou a ser recorrido como espaço para apreensões filmicas, o movimento e seus personagens de destaque, foram reconstruídos em dezenas de tramas dos mais diversos gêneros. Entre documentários, comédias, filmes de ação e produções críticas do Cinema Novo, o cangaço foi exaustivamente reproduzido e esta constante representação pode nos levar a algumas constatações.

É notável, por exemplo, que os filmes de cangaço aqui apresentados, estiveram em sua extensa maioria, norteados a partir da maior personalidade deste movimento, Lampião. Segundo Schvarzman, 2010, os atributos reverberados nos quatro cantos do Brasil para caracterizar o líder cangaceiro, terminaram por, em diversos momentos, generalizar-se entre os nordestinos, “associando o Nordeste à violência, à irracionalidade, ao machismo e ao primitivismo” (2010, p. 196).

Neste sentido, os estereótipos do nordestino enquanto “cabra macho”, dotado de uma suposta valentia inata, ganham nas representações do movimento de banditismo rural, ações de violência brutal, reforçando constantemente o arcaísmo e a bestialidade à imagem dos habitantes da região.

Outro fator a se pensar, são as consequências que essa constante retratação pôde agregar a imagem do Nordeste enquanto espaço social. É inegável que o Nordeste, desde sua separação enquanto região do Brasil, sofre com estigmas de “problema” do país. Os estereótipos que ligam à região a pobreza, a miséria, a seca, a fome e a violência, a acompanharam ao longo da história, e ainda têm implicações no tempo presente.

As representações sobre o movimento do cangaço, que carrega todos esses elementos de violência, miséria e irracionalidade, podem ter contribuído para a divulgação nacional da imagem do Nordeste como uma terra sem lei, onde permeia, sem exceções de tempo e espaço, a fome e a calamidade social e natural.

Desta forma, vê-se que a ideia de uma valentia inata associada ao nordestino, bem como de um Nordeste de seca e pobreza, foram fortemente abordadas nos filmes sobre o cangaço. Estas representações cinematográficas observadas nas mais de oito décadas aqui parcialmente vistas, podem ter, em grande medida, contribuído para a construção e fortalecimento de conceitos que apontaram a região como espaço de decadência no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes/** Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. – 4ª. Ed. rev.-São Paulo: Cortez, 2009.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro./** Marcelo Dídimo. – São Paulo: Annablume, 2010.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil;** prefácio de Gilberto Freyre. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome.** Gênova, 1965.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 254 p.

A invenção do Nordeste no cinema/O ciclo do Recife e a entrada do Nordeste na modernidade audiovisual: in MATTOS , Geísa, Elisabete Jaguaribe, Ana Quezado (**orgs**) **Nordeste, Memória e Narrativas da Mídia.** Fortaleza: Edição Iris/ Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 182-206.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** 2. ed. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2009. 331 p. ISBN 9788535915747.

FREIRA, K. P. **As representações do Nordeste no cinema brasileiro (1910-1940).** In: IV Encontro de Pesquisadores Iniciais das Humanidades, 2014, São Cristóvão/SE. Anais Eletrônicos, 2014.

FREIRE, K. P. **O Nordeste no cinema brasileiro das décadas de 1950 e 1960.** In: V Encontro de Pesquisadores Iniciais das Humanidades, 2015, São Cristóvão/SE. Anais IH! 2015, 2015.

FREIRE, K. P.; CERQUEIRA, L. S. O. ; GOMES, A. A. F. **Classe Média Brasileira: Nordeste e Cinema no Tempo Presente.** In: Visões do Mundo Contemporâneo III: Extremismos, 2016, São Cristóvão. Anais eletrônicos, 2016.

RESENDE, Tiago. **Era Uma Vez o Western – A Origem**. Cinema 7ª arte, Jul, 2011. Disponível em: <http://www.cinema7arte.com/site/?p=1931>. Último acesso: 10/01/2016

**O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**/ Organização de Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delegado. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. – (O Brasil Republicano; 3v).

Módulo 2: in RAMOS, Fernão (org) **História do cinema no Nordeste brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987, p. 78-84.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 2.ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1980. 111 p. (Primeiros passos (Brasiliense)).

## **POR UMA INFÂNCIA “ESTRANHA”: REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE EM “MA VIE EN ROSE”**

Larissa Leite Batista (PPGCINE/UFS)

e-mail: [larissaleiteb@gmail.com](mailto:larissaleiteb@gmail.com)

### **RESUMO**

Neste artigo propõe-se a análise sobre uma produção cinematográfica europeia, “Ma Vie en Rose”, com direção de Alain Berlier (1997), articulando-a com estudos “queer” e feministas. O filme narra a história de Ludovic, uma criança que brinca no gênero e experiencia as dificuldade de quem atravessa as fronteiras fixas da sexualidade e das relações de gênero. O recurso metodológico escolhido – etnografia de tela – possibilita-nos a análise de imagens sobre infância, performatividades, violência, e regulação de corpos e subjetividades. A intenção é discutir e problematizar, junto com imagens fílmicas, possibilidades de desestabilizar nossas certezas a respeito das construções identitárias e de seus enquadramentos.

Palavras Chave: Infância; Gênero; Sexualidade; Cinema

## NOTAS INTRODUTÓRIAS

Quem anda no trilho é trem.  
Sou água que corre entre pedras  
– liberdade caça jeito.  
(Manoel de Barros)

Este artigo articula categorias: gênero, sexualidade, infância e cinema. Busca-se pensar, junto com imagens filmicas, possibilidades de desestabilizar normativas e naturalizações que atravessem as categorias acima citadas. Tal escrita, assim como nas palavras do poeta Manoel de Barros, busca caçar jeitos, que nem liberdade, para agenciar<sup>1</sup> imagens filmicas e infância. Assim, o filme *Ma Vie en Rose* (Alain Belinier, 1997) aborda a história de Ludovic, uma criança de sete anos de idade, que brinca no gênero, experimentando na fantasia possibilidades de ser, como também, em contraponto apresenta os entraves que estabelece na sua relação com sua família, vizinhança, escola, religião, saber médico etc.

Esta obra cinematográfica é uma produção europeia, em colaboração belga, francesa e reino-unido. Completa 20 anos de produção neste ano, contudo, ainda mostra-se muito contemporânea visto as problemáticas que emergem de sua narrativa, seja pela invisibilidade temática, como por abordar a infância em suas experimentações de gênero a partir da brincadeira, no “como se”. O filme também aborda as inúmeras violências sofridas pela criança, as falas de “especialista”, da família, a reação dos “amigos” e vizinhos. O “como se” se torna a única possibilidade de “ser” de Ludovic. A finalidade deste artigo consiste em problematizar um certo olhar patologizante que encarcera as experimentações de Ludovic. Nesse sentido, a luz de Bento (2013) reforçamos que “ninguém tem gênero [...] Fazemos gênero o tempo inteiro, somos fazedores de gênero” (BENTO, 2013, p.479). Ludovic está inserido dentro de uma tecnologia do gênero, onde o corpo precisa corresponder a uma certa estética do gênero. Para Bento (2013), gênero é uma categoria cultural, que passou a ser diagnosticada no CID<sup>2</sup> e/ou DSM<sup>3</sup>, e, atualmente a experiência transgênero e transexual é caracterizada enquanto disforia de gênero. Para a autora, essa ordem binária, naturalizada e

---

<sup>1</sup>Agenciar aqui remete-se a um processo de criação, tanto a infância como o cinema podem ser agentes de produção de uma realidade. Souza (2012) acredita que agenciar “equivale ao ato de investigar no sentido de produzir algo como efeito de criação” (p.30). Seria um ato de renúncia a naturalização e uma entrega ao estranhamento.

<sup>2</sup>Código Internacional de Doenças que consta na 10ª edição.

<sup>3</sup>Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais que está na 5ª edição.

naturalizante não oprime apenas pessoas trans, mas também fabrica corpos dóceis, disciplinados a um certo enquadramento no gênero.

Como recurso metodológico utilizaremos a “etnografia de tela”, metodologia que reconhece a imagem como modalidade de discurso, sendo este datado, contingente e limitado pelo olhar e posição do espectador. Nestes termos, abandona a pretensão de objetividade, reconhecendo que “o próprio ato de olhar transforma quem o vê e o que se vê” (BALESTRIN e SOARES, 2012, p. 89). O método consiste em selecionar cenas, analisar quais ferramentas da linguagem cinematográfica foram utilizadas (cenário, iluminação, trilha sonora), articular as cenas com o referencial teórico escolhido e registrar em caderno (espécie de diário de campo da experiência de imersão no filme) o que reverbera a partir das cenas, quais sensações e impressões emergem do pesquisador. Sendo assim, a análise parte da pergunta que se pretende responder, cabendo um olhar sobre elementos como: construção de personagens, ponto de vista, ponto de escuta e narrativa. Podendo entrar em questão também detalhes técnicos como o cenário, iluminação e figurino. Nesse sentido, foram elencadas alguns pistas/cenas que entrelaçam as violências sofridas pela criança, as falas de “especialista”, da família, a reação dos “amigos” e vizinhos que produzem relações normatizadoras de gênero e sexualidade.

## 1. PISTAS/CENAS - ETNOGRAFIAS DE TELA

Algumas pistas/cenas foram selecionadas para compor a análise, tendo como norte o questionamento sobre como a infância e o cinema podem desestabilizar relações cristalizadas de gênero e sexualidade. No filme *Ma Vie en Rose*, o modo como a criança está disposta na narrativa fílmica nos conduz a alguns questionamentos, produzindo fissuras na ordem binária (masculino versus feminino) hegemônica, convidando-nos a uma sensibilidade política, afetiva e estética que faz cutucar nossas certezas naturalizadas, propiciando, assim, novos agenciamentos e compreensões a respeito da infância, gênero e sexualidade.

No filme, o diretor constrói diversas cenas onde a criança é atravessada pela violência que permeia as experimentações de Ludovic, como também, apresenta a fantasia/brincadeira como um território repleto de possibilidades de ser e de experimentar-se. Nesse sentido, apresentamos algumas pistas/cenas que impulsionaram alguns questionamentos. É importante frisar que este escrito não se pretende a estabelecer nenhum estatuto de verdade, mas provocar algumas questões.

### 1.1 - Ambientando o cenário:

O modo como a vestimenta aparece nas primeiras cenas em “*Ma Vie en Rose*” remete-nos a uma primeira marcação do gênero no filme. O corpo dito feminino é marcado pelo uso de vestidos, alguns com detalhes em flor, sapatos com saltos, já o corpo masculino aparece entre gravatas e calça social. As cenas que sucedem a narrativa apresentam alguns casais heterossexuais e as dinâmicas de seus relacionamentos, eles estão arrumando-se para a festa. Esta confraternização é organizada pela família de Ludovic, logo na entrada da casa havia uma faixa pendurada “*Sejam Bem-Vindos ao nosso Lar*”. São novos moradores do bairro e resolveram dar uma festa, é interessante contextualizar que a família habita um bairro nobre, classe média, e possui uma mãe, um pai e quatro crianças.

A câmera acompanha a ambientação da festa, a chegada dos convidados, e mais marcações no gênero transbordam na tela. Os estereótipos infantis são bem demarcados, principalmente quando avista-se uma menina completamente montada com vestimenta e acessórios em cor de rosa. Mas as demarcações do gênero ultrapassam a vestimenta, noutra cena, aparecem mulheres cuidando da comida e os homens conversando sobre negócios. Num determinado momento o pai de Ludovic decide apresentar a “tribo”, como ele mesmo intitula a sua família.

- *Discurso! Discurso!* (Todos gritam)

- *Sejam todos bem-vindos. Venham quando quiserem! Serei breve. Quero apresentar-lhe minha tribo. A mais bela...* (a mãe aparece na cena) *minha esposa, Hanna.* (todos batem palmas enquanto Hanna se exhibe e o pai continua a apresentação). Meu filho mais velho, Tom... “o inteligente”. O segundo, Jean... “o danado”. E o resto da prole...

A cena corta e aparece uma criança descendo as escadas de dentro da casa, com os sapatos vermelhos que não cabiam nos seus pés. O pai segue na apresentação.

- *Zoé, por exemplo, Zoé...* (nesse momento a câmera esta direcionada para os convidados que estão aplaudindo a chegada da criança na festa e aparece uma criança inteira de rosa, com uma coroa de flores, batom, brincos e outros acessórios femininos).

Nesse momento a mãe vai ao encontro de Ludovic, e a irmã Zóe comenta.

- *Esse é o meu vestido de princesa.*

A câmera volta a focar a reação dos convidados que aparentam estar constrangidos, eles entreolham-se, e diante desta situação o pai entra novamente em cena apresentando a criança, “*Este é Ludovic, ele é o brincalhão*”. A criança nesse momento fica séria e direciona o olhar para os convidados, e em seguida a mãe leva-o para dentro de casa.

1) PISTA I – *Você já tem sete anos, Ludovic. Já esta velho demais para se vestir de menina.* (Mãe)



Figura 1: Ludovic na festa organizada pelos seus pais.

A cena desenrola-se com a mãe retirando a maquiagem do filho, trazendo para a criança a compreensão sobre o comportamento dele, marcando a faixa etária como um fator que determina certas experimentações. Tal perspectiva etarista circula no nosso cotidiano fazendo-nos reproduzir discursos que podem cristalizar nossa vivência no gênero, sexualidade, dentre outras áreas. O cuidado e questionamento que aqui se levanta tem por enfoque provocar a reflexão sobre estudos e compreensões da vida que normatize experimentações, produzindo demarcações, padrões, e em sua consequência, marginalizações.

Caminhando nesse sentido, Preciado (2014) nos atenta para a discussão sobre crianças *queer*, a filósofa e ativista *queer* encara com preocupação o processo de tutela sobre as crianças, para a autora:

[...] os defensores da infância e da família apelam para a figura política de uma criança que eles constroem, uma criança pressupostamente heterossexual

e com o gênero normatizado. Uma criança que privamos de qualquer força de resistência, de qualquer possibilidade de fazer um uso livre e coletivo de seu corpo, de seus órgãos e de seus fluidos sexuais. Essa infância que eles pretendem proteger exige o terror, a opressão e a morte. (PRECIADO, 2014, p.2)

[...]

Quem defende os direitos da criança diferente? Os direitos do garotinho que gosta de usar rosa? Da menininha que sonha em se casar com sua melhor amiga? Os direitos da criança a mudar de gênero se ela quiser? Os direitos da criança à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade? Quem defende os direitos da criança de crescer em um mundo sem violência, nem sexual nem de gênero? (PRECIADO, 2014, p.3 – 4)

Munidos dos questionamentos apresentados pela filósofa Preciado, sobre a tutela da criança, e sua utilização como um artefato biopolítico que garante a normalização do adulto. “A polícia do gênero vigia o berço dos seres vivos que estão por nascer, para transformá-los em crianças heterossexuais. A norma faz sua ronda em torno dos corpos frágeis. [...] A polícia do gênero exige qualidades diferentes do garotinho e da garotinha (2014, p.6).”

Articulando tais reflexões ao estudo da infância, Kohan em seu escrito intitulado *Infância e Filosofia*, postula a respeito de como a filosofia e outros saberes disciplinares compuseram estudos sobre a infância. No que tange tais saberes disciplinares, o autor compreende que a infância é algo que foi capturada, pode-se explicar, nomear e intervir. Esses saberes relacionam-se com a infância como algo já conhecido, bem como as instituições inscrevem sobre o corpo das crianças normativas que atravessam a moral, a ética, a costumes, valores. Contudo, Kohan faz uma aposta da infância como novidade, o autor demarca outras compreensões filosóficas que pensam a infância como “o acontecimento que impede a repetição do mesmo mundo” (2009, p.47):

A infância, a natalidade, o corpo sem lei, a estética, é o que salvam o mundo de sua caduquice, de sua “ruína normal”, natural. Há mundo novo, criação, transformação porque há infância, porque é possível frutificar o acontecimento que leva consigo cada nascimento. A infância é o reino do “como se”, do “faz de conta”, do “e se as coisas fosse de outro modo?” (KOHAN, 2009, p.47)

Assim como na canção composta por Gilberto Gil a infância é feito *rebento*, “*O ato, a criação, o seu momento [...] tudo que nasce é rebento, tudo que brota, que vinga, que mera*”. A infância como produção de algo, como algo que nos aproxima da novidade. Kohan salienta a necessidade de inversão do olhar sobre a infância, para compreendê-la “como presença e

não como ausência; como afirmação e não como negação, como força e não como incapacidade” (2009, p.41).

## 2) PISTA II – Atravessando saberes disciplinares: Ludovic vai à psicóloga

Ludovic continuava sua expedição no gênero, a condução da narrativa fílmica ambienta-nos os locais onde a criança circula e as dificuldades que se encontra por torcer a norma instituída. As cenas apresentam a criança na escola, a relação com a brincadeira, com a vizinhança e com a família. Em uma determinada cena, Ludovic pergunta para a sua irmã se é um menino ou uma menina, a irmã remete-se a biologia para explicar o questionamento e do irmão.

- *Em biologia vemos por quê somos meninos ou meninas. XY é um menino. XX é uma menina. É como pôquer. Entende?*
- *Não é Deus que decide?* (pergunta Ludovic)
- *Sim, é óbvio.*

A cena que sucede essa conversa acontece na imaginação da criança. No território do “como se”, no livro de Deus estava escrito “Ludovic Fabre: menina”. Contudo, na hora em que Deus estava enviando os “XX” ou “XY” aconteceu um engano. O X que estava destinado não entrou pela chaminé junto com outros cromossomos e acabou caindo na lata de lixo.

- *Acredito que eu já sei o que aconteceu com o meu X!* (Diz a criança para sua irmã).

Diante das diversas situações de tensionamento vivenciadas por Ludovic, os pais da criança procuram um suporte profissional. A ida à psicóloga configura-se como um mar de expectativas para os pais em “consertar” o problema de seu filho. Numa das consultas com a terapeuta a criança explica à psicóloga que se sente um menino-menina:

- *Deus mandou um dos meus X de menina, mas ao mesmo tempo veio da chaminé um Y e ficou no seu lugar. É puramente científico.*
- A mãe imediatamente corrige a criança.
- *É quase isso, exceto pela palavra “menina”.*



Figura 2: Os pais levam Ludovic à psicóloga<sup>4</sup>

Nesse momento da narrativa fílmica deparamo-nos com a genialidade da infância em produzir outro arranjo para as suas experimentações, ser “menino-menina”, ter acontecido um equívoco no percurso do seu cromossomo e a afirmação de que aquilo era científico produz uma torção no sentido. Fazendo-nos revisitar nossas compreensões sobre gênero, nesse sentido, sob a luz de Judith Butler partilhamos que:

Gênero não é exatamente o que alguém “é” nem é precisamente o que alguém “tem”. Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. [...] gênero é um mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (BUTLER, 2004, p.253)

Para a autora o binarismo masculino e feminino esgotou o campo semântico da categoria gênero. Nesse sentido, articulando a noção de norma, Butler considera que a associação entre o termo gênero e aos binários masculino/feminino, homem/mulher, macho/fêmea estão para manter a naturalização. Ou seja, cristaliza-se no binarismo fechando para possibilidade de novos arranjos. Para Louro (2004) “O desafio maior talvez seja admitir que as fronteiras sexuais e de gênero vêm sendo constantemente atravessadas e - o que é ainda mais complicado - admitir que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira.” (p.10).

5) PISTA III – devir-criança brincando de ser: A fantasia como lugar de experimentação e fissura.

<sup>4</sup>Imagem disponível em <<https://br.pinterest.com/larissaleitee/pesquisa-gênero/>>

Permeando as cenas de violência que demarcam um lugar e uma verdade sobre o gênero da criança, há cenas onde a brincadeira reina, permitindo livre expressão, neste território do brincar no gênero, Ludovic expande possibilidades de existência. Vasconcelos, Balestrin & Paulon (2013) nos convidam a pensar sobre produção de subjetividade junto com experiência fílmica, que “ao olhar e pensar com um filme, com que “políticas” de pensamento, de pesquisa, imagéticas, de linguagem, de educação, de cognição, de atenção, de corpo, de gênero e sexualidade, de vida, então, compor?” (p.604).

Parece-me que a composição possível para Ludovic seja brincar no gênero. Juntos, nós e a criança, a partir da experiência fílmica, somos convidados a habitar o “como se” como possibilidade de existência. Vale salientar, que a brincadeira historicamente traz demarcações binárias de gênero, basta entrarmos em qualquer loja infantil, onde as cores preponderantes são rosa e azul, bem como os brinquedos carregam consigo funções e lugares de existência para mulheres e homens. A exemplo, das bonecas, brinquedos que fazem releituras à utensílios domésticos ou carros, espadas, bola etc. Tais brinquedos evidenciam relações de poder, e trazem consigo demarcações que produzem subjetividades. Contudo, no filme o território da brincadeira, além de escape e fissura promovido por um corpo infante, configura-se como lugar de re(existência), lugar-potência, onde Ludovic busca outra forma de produzir sentido para suas experiências.



Figura 3: Ludovic brincando no gênero<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Imagem disponível em <<https://br.pinterest.com/larissaleitee/pesquisa-gênero/>>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caminhando junto com possibilidades de desver o mundo, conectamo-nos com uma linguagem cinematográfica que tem possibilidade de agenciar narrativas que desestabilizem normativas de gênero e sexualidade. Margarete Nepomuceno (2010), compreende que o cinema como “um espaço transgressor que abre brechas e dobras, que provoca e possibilita liberdades individuais e coletivas, arrebatando desejos, re/cria novos corpos, sexos, gêneros e trans/forma pensamentos e afetos em imagens” (p.72).

[...] o cinema é uma pedagogia que ensina, no momento em que nos captura, seja nos fazendo olhar para coisas, seja produzindo verdades sobre ela. Na medida em que os filmes vão produzindo sentidos, eles vão criando realidades, marcando posições de sujeitos. [...] As diferentes formas de educar os corpos, de algum modo, fazem uso de enunciados performativos, que indicam como deve ser um corpo, um sujeito, uma realidade (ELIS FRABRIS, 2008, p.179 apud BALESTRIN, 2014, p.24).

O filme *Ma Vie en Rose* retrata de maneira sensível o drama vivenciado por diversas famílias e crianças que extrapolam as normativas de gênero e sexualidade. Nesse sentido, dialoga sobre a invisibilidade e sofrimento de crianças que não se encaixam nessa lógica. O filme traz à tona questionamentos sobre quais lugares e situações tais crianças são submetidas às regulações do gênero e da heterossexualidade compulsória, sendo atravessadas pelo olhar tutelar dos saberes disciplinares: educação, saúde, igreja, família. Preciado salienta em “*Quem defende as crianças queer?*” questionamentos sob quais tutelas e condições de repressão encontram-se crianças quando encaixotadas pelo normativa de gênero, e aprendem sobre papéis sexuais e sociais designados para meninos e para meninas. Para tanto, cabe aqui tecer alguns questionamentos sobre como são construídas sensibilidades sobre as dissidências sexuais e identidades de gênero? Vasconcelos, Balestrin e Paulon (2013) propõem pensar o agenciamento da arte como dispositivo com possibilidade de transver o mundo, enquanto potência para desestabilizar normativas de gênero e sexualidade. O agenciamento da infância, em seu devir criança, também tem possibilidade de produzir novidade e fissuras em estruturas naturalizantes.

Ludovic possui uma busca, no filme a criança demarca sua dobra na norma na realização de seu desejo em ser menina, produzindo fissura na normalidade. Ludovic atravessa fronteira muito fixas, contudo não rompe com o binarismo de gênero. Ludovic habita um lugar que não deveria ser o seu, desestabilizando uma estrutura fixa, atravessada por diversos discursos sustentados nas ciências médica, biológica, jurídica e educacional. Fissura e dobra no gênero, tecendo brincadeiras de ser potência de vida.

A infância, nesse sentido, aparece como a “capacidade de inventar, de encontrar novos inícios, de abrir a possibilidade de falar para criar um novo mundo e não apenas reproduzir o mesmo mundo” (KOHAN, 2009, p.48). Sendo assim, a partir dessa possibilidade de encontrar novos inícios e movimentar-se na experiência, propiciamos outras possibilidades de nos relacionarmos com nosso corpo e, em sua sequência, com nossos desejos. Nesse sentido, Kohan (2009) ilumina que pensar a infância como acontecimento, exige-nos pensar numa outra temporalidade, para além deste tempo normal que estamos inseridos. Nos requer pensar além das etapas da vida e das fases do desenvolvimento.

A infância é, assim, compreendida como devir, devir-criança como uma força, “uma forma de encontro que marca uma linha de fuga com relação à forma majoritária da subjetividade contemporânea, um novo espaço para poder sermos sempre de uma outra maneira, para poder criarmos-nos como sendo outros do que somos” (KOHAN, 2009, p.50). Nesse sentido, o tempo cronológico não se encaixa, o devir elabora-se como uma interrupção da lógica histórica. Ensaia-se, portanto, em *Ma Vie en Rose* a necessidade urgente de uma infante filosofia, infante pedagogia, infante psicologia, que nos possibilite desver o modelo contemporâneo fabril.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALESTRIN, P. **O Corpo Rifado**. 178p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

BALESTRIN, P.; SOARES, R. “Etnografia de Tela”: uma aposta metodológica. **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Dagmar Estermann (org), 1. ed. UFRGS, 2010.

BUTLER, J. **Regulações de Gênero**. Cadernos PAGU (42), janeiro-junho, 2014.

LOURO, G. **O Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema e sexualidade. **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS. 2008.

**MA vie en rose**. Direção: Alain Berliner. 1997. 89 minutos. Título original: Ma vie en rose.

NEPOMUCENO, M. **A película do desejo**: a subversão das identidades queers no cinema de Pedro Almodóvar. 267p. Dissertação (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal da Paraíba, 2010.

PRECIADO. P. **Quem defende as crianças *queer*?** Disponível em: <<http://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>> Acesso em 20 de junho de 2017.

KOHAN, W. Infância e Filosofia. In: SARGENTO, M. GOUVEA, M. (org). **Estudos da Infância:** educação e práticas sociais. 2. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2009.

VASCONCELOS, M.; BALESTRIN, P & PAULON, S. **Escutar Silêncios, Povoar Solidões: há vida nas palavras.** UFRG. Fractal, Rev. Psicol., v. 25 – n. 3, p. 603-628, Set./Dez, 2013.

## **A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL REGIONAL - CONSTRUÇÃO, REALIZAÇÃO E PERSPECTIVAS**

Leandro Alves da Silva<sup>1</sup>

Isaac Dourado Aragão<sup>2</sup>

**Palavras chaves:** Cinema alagoano, Cinema sergipano, Oficinas de formação audiovisual.

### **Resumo**

O presente trabalho pretende abordar as produções audiovisuais nos Estados de Alagoas e Sergipe, partindo de três momentos distintos: o primeiro busca trazer um resgate histórico sobre esses “dois cinemas”; num segundo momento passará pelo ciclo de realizadores que foram influenciados com o Super-8, os festivais e as mostras de cinema durante as décadas de 1970 e 1980; e a terceira vai discorrer sobre o cinema contemporâneo regional, as novas produções, os novos realizadores e as perspectivas dessas novas realizações audiovisuais, mostrando como as oficinas de formações audiovisuais contribuíram para isso.

### **Introdução**

A chegada de Guilherme Rogato à capital alagoana com o propósito de instalar um atelier de fotografia, trazendo na bagagem máquinas de cinema trouxe à Alagoas os primeiros experimentos cinematográficos e a produção do primeiro longa, que se tem em registro, rodado no Estado, *Casamento é negócio?*, lançado em 3 de Abril de 1933. Em Sergipe, foi no interior que experimentos desse tipo se destacaram. Depois que o fotógrafo apreciador apaixonado pela imagem Clemente Freitas conheceu as câmeras de cinema nas bitolas de 16 mm e 8 mm que vinham do Rio de Janeiro, a cidade de Estância transformou-se no berço da cinematografia sergipana nos idos dos anos 1940.

Enquanto o pioneiro do cinema alagoano foi obrigado a deixar de lado o cinema por conta do dia a dia de comerciante, Clemente Freitas conseguiu realizar dezenas de reportagens cinematográficas, visto que sua preocupação em deixar registrado os acontecimentos mais importantes de sua cidade era muito grande e prazerosa.

---

<sup>1</sup> Realizador audiovisual alagoano. Aluno regular do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

<sup>2</sup> Realizador audiovisual sergipano. Aluno regular do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Clemente Freitas “era um fotógrafo amador e o seu laboratório estava instalado na casa de propriedade da Fábrica Santa Cruz, que fica ao lado da igreja do bairro Santa Cruz” (MORENO, 2004). Nos seus filmes eram registrados os assuntos de cada obra através de letreiros artesanais confeccionados com placa sobre trilho, tendo seus números e algarismos móveis. O fotógrafo e cinegrafista não perdia uma chance sequer de fazer experiências das mais variadas, tanto na fotografia como na cinematografia, e foi graças às suas experimentações que o cinema realizado em Sergipe teve seu fundador nos anos 1940. O registro datado mais antigo é de um curta-metragem não-ficção de 1958, em cores. Todavia, cogita-se que Clemente Freitas tenha começado a filmar em meados da década de 1940, uma vez que muito de seus filmes – sobretudo os mais antigos – não têm a identificação do ano de realização.

Vale ressaltar que o gênero de cinema escolhido e desenvolvido incansavelmente por ele foi o cinejornalismo, com filmes de curta duração muitas vezes exibidos em solenidades nas escolas, na fábrica onde trabalhava e em alguns eventos. Dentre o seu vasto acervo documental estão filmes dos desfiles estudantis, procissões, festas juninas, jogos de futebol, paradas cívicas, além de imagens da paisagem natural como florestas, rios e praias. Seus últimos trabalhos filmicos foram rodados em 1969, com obras afetuosamente chamadas de Cineminha-Jornal. A maior parte de seu acervo se encontra na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Junto ao grande mestre Clemente Freitas estão nomes como Walmir Almeida (fotógrafo profissional e cinegrafista realizador de cinejornais como o *Cine Produções Atalaia*) e Lineu Lins (fotógrafo profissional com ampla experiência em cinematografia), cuja importância de seus trabalhos realizados contribuíram de maneira incontornável para que o cinema sergipano demarcasse o seu território para sempre.

Guilherme Rogato chegou a Maceió no início de 1921, contratado como fotógrafo oficial do Governo do Estado. Nesse ano, inaugura o estúdio *Rogato Film* e passa a oferecer serviços fotográficos e cinematográficos. Diferente de Clemente Freitas, Guilherme Rogato não produziu mais nada depois de seu principal filme, *Casamento é negócio?*, apenas vinte e um anos depois é que se tem notícia de um outro filme em Alagoas, *A marca do crime* (1964), em 16mm, sob direção conjunta de José Júnior e Mario Nobre. A obra sequer foi citada nos jornais da época e foi feita como brincadeira entre amigos e familiares (BARROS, 2010)

Depois de Guilherme Rogato, Alagoas passou por uma seca de produções dedicadas exclusivamente para o cinema. Em 1971, Aécio de Andrade, por meio da Caeté Filmes, lança

o longa *A volta pela estrada da violência* que apesar de reconhecimento nacional, o filme trouxe um pesadelo de dívidas para a produtora (BARROS, 2010).

### **O Super-8, os novos realizadores e os festivais de cinema**

É certo afirmar que em todo mundo a produção cinematográfica foi influenciada pelo aparecimento de novos meios de produção audiovisual. Machado Jr (2013) afirma que no início da década de 70, surgem as câmeras em Super-8. Equipamento amador e bem mais barato, comparado aos filmes em 16mm e 35mm, essas câmeras e projetores tornaram acessíveis os registros familiares e experimentações visuais de novos “cineastas” no Brasil e no mundo. “Sua rápida apropriação por artistas plásticos, e inesperados jovens cineastas mais ou menos selvagens, vão aos poucos afigurar aventuras pessoais ou coletivas um tanto contraditórias e, contudo, promissoras” (MACHADO JR, 2013, p. 36). Nos Estados de Alagoas e Sergipe não foi diferente. Com o acesso à câmera Super-8, o “deslocamento” de sua utilização doméstica para o cinema permitiu o surgimento de novos cineastas, influenciando uma geração e um ciclo de produções nas décadas de 70 e 80. Festivais e mostras de cinemas surgiam respectivamente a essas produções.

No Estado de Sergipe, em 1972, a partir de uma proposta do professor Clodoaldo Alencar, tendo um importante apoio da Embrafilme, a *Universidade Federal de Sergipe* (UFS) realiza durante o Festival de Artes de São Cristóvão, o *Festival de Cinema Amador de Sergipe* (Fenaca). Com filmes de ficção e documentários de 16 mm e 8 mm, o Fenaca reunia cineastas amadores (super-8), cineclubistas e também promovia um encontro nacional do ensino do cinema, cujo objetivo era elaborar um currículo padrão para as escolas de primeiro e segundo graus da época. Entre os principais nomes que fizeram parte deste evento ao longo dos anos temos como exemplo Jean Claude Bernadet, José Tavares de Barros e Ary Neves Mendonça – os dois últimos, aliás, respectivamente presidente e vice-presidente do júri da VII Fenaca.

Em consequência a todo esse movimento cinematográfico no estado sergipano, cinco filmes são produzidos como culminância do curso teórico e prático de cinema que fora realizado em 1974. Uma interessante parceria entre a UFS e o MEC conseguiu expandir a ideia desse curso para alunos do primeiro e segundo grau de escolas públicas aracajuanas, e dessa fusão surgiram dois filmes até hoje muito importantes para a história do cinema de Sergipe: *Carros de bois*, de Floriano Santos Fonseca, e *São João: povo em festa*, de Marcelo Déda, ex-governador do estado de Sergipe, morto em dezembro de 2013.

As produções em super 8mm e super 16mm, mesmo que ainda em número modesto, continuaram nos anos seguintes, já que realizar filmes em 35mm era praticamente impossível por conta dos altos custos. Em 1979, durante a I Bienal Internacional Paineira de Cinema Amador, os filmes *Taieira na Festa dos Reis* (1978), de Djaldino Mota Moreno e *José de Tal Ex-futuro cidadão* (1979), de Jorge Alberto receberam os prêmios de 2º Melhor Filme e Menção Honrosa para melhor enredo e ator. Outras realizações a exemplo de *Cultura popular em Laranjeiras* (1976), de Djaldino Mota Moreno, *Muié rendeira* (1973), de Augusto César Macieira de Andrade e *Nosso tempo de pesquisa* (1966), de Leonardo Alencar, receberam premiações importantes em outros eventos e festivais que aconteciam naquela época de fulgurante inventividade cinematográfica.

Com o sucessivo desmembramento da UFS das questões político-culturais sergipanas e a falta de diálogo com os acadêmicos da época, o Festival de Artes que tanto contribuía para a manutenção das realizações feitas no estado chegou ao seu fim, em 1982, e com isso as produções feitas em Sergipe tiveram considerável queda, passando a acontecer por intermédio de compromissos “médios”, sem sangue nem paixão. Independentemente de neuroses temporárias ou permanentes, essa dificuldade aconteceu de fato no início dos anos 1980, como mostra a tabela 1 produzida por Sueli Silva, sobre a produção sergipana entre o período entre 1966 e 1986:

**Tabela 1 - Filmes produzidos em Sergipe (1966-1986)**

| <i>Ano</i>  | <i>Quantidade</i> | <i>Ano</i>  | <i>Quantidade</i> | <i>Ano</i>  | <i>Quantidade</i> |
|-------------|-------------------|-------------|-------------------|-------------|-------------------|
| <b>1966</b> | 5                 | <b>1973</b> | 7                 | <b>1980</b> | 7                 |
| <b>1967</b> | 2                 | <b>1974</b> | 7                 | <b>1981</b> | 2                 |
| <b>1968</b> | 1                 | <b>1975</b> | 1                 | <b>1982</b> | 3                 |
| <b>1969</b> | 5                 | <b>1976</b> | 3                 | <b>1983</b> | 1                 |
| <b>1970</b> | 1                 | <b>1977</b> | 2                 | <b>1984</b> | 0                 |
| <b>1971</b> | 1                 | <b>1978</b> | 4                 | <b>1985</b> | 0                 |
| <b>1972</b> | 9                 | <b>1979</b> | 6                 | <b>1986</b> | 1                 |

Fonte: SILVA, 2000.

Em Alagoas, o grande fomentador para as realizações de filmes no formato Super-8 foi o surgimento do Festival de Cinema de Penedo, entre os anos de 1975 e 1982. A cidade às margens do Rio São Francisco serviu de casa para um dos maiores festivais nacionais na época. Sua arquitetura barroca e os grandes casarões coloniais serviram de inspiração para muitos realizadores do estado. O Festival de Penedo acolheu grandes nomes do cinema nacional, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos, Antônio Fagundes, Bruna Lombardi, Bruno Barreto, Cacá Diegues, Glória Meneses, Vera Fischer e Silvio Beck. O Theatro Sete de Setembro, a orla

do Rio São Francisco e o cine São Francisco serviram de palco para as novas produções nacionais e tornaram Penedo uma cidade presente no mapa do audiovisual brasileiro.

O grande destaque desse ciclo de realizadores foi Celso Quintela Brandão iniciando sua carreira de cineasta com o experimental *Reflexos* (1975), realizado para concorrer no I Festival de Cinema de Penedo. O filme é um registro dos reflexos da água do Rio São Francisco ao som de “*Reflexos na água*”, de Claude Debussy, ganhando muitos elogios dos cineastas presentes no festival, a exemplo de Cacá Diegues que o parabenizou por seu olhar, mas criticou a música estrangeira e aconselhou que olhasse para as “coisas” de sua terra. Celso Brandão seguiu o conselho de Diegues e a partir daí realizou trabalhos voltados para a cultura da região, onde se destacou como um dos maiores documentaristas em atividade de Alagoas e o único a participar de todas as edições do Festival de Penedo como realizador.

Seu talento para fotografar e o olhar atento para as manifestações culturais lhe rendeu uma filmografia de mais de 40 filmes, passando, desde o ciclo de Penedo, por todas as fases do cinema alagoano até hoje. Professor aposentado de fotografia no curso de Comunicação da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), registra ainda hoje as diversas manifestações culturais do Estado. Seu último curta *Tororó* (2015) que acompanha alguns dias na vida de Tororó do Rojão, músico popular maceioense que faleceu em julho de 2011 ganhou os prêmios SESC do Júri Popular, Melhor Direção, Melhor Personagem e Melhor Roteiro na VI Mostra Sururu de Cinema Alagoano em 2015, concorrendo com filmes da nova safra do cinema alagoano.

Com a extinção da Embrafilmes no governo Collor, o cinema nacional viveu um período complicado, além da pouca produção cinematográfica, os controles sobre as pesquisas relacionadas aos dados sobre o cinema nacional deixaram de ser coletados, Marson (2009) afirma que o processo de desmonte das instituições federais responsáveis pelo cinema brasileiro trouxe como uma das principais consequências o comprometimento das pesquisas cinematográficas. Numa pesquisa feita por Holanda (2008), somente quatro documentários foram registrados entre 1993 e 2003 em Alagoas. Com o fim do Festival de Penedo e nenhum outro mecanismo de estímulo a realização como lei de incentivo, concurso, festival ou formação, favoreceu para um lastimável prejuízo à evolução da cinematografia alagoana.

Criticar a falta de produção a partir de meados dos anos 1980 até o início dos anos 1990 pelo viés habitual das ideias e da arte seria, parece-nos, cair num logro. O cinema brasileiro também teve seu período de grande suplício e mortificação. Todavia, em meados dos anos 1990,

uma módica oxigenação cultural permitiu melhores condições para a inserção de novos projetos audiovisuais, sobretudo pela disponibilidade de inovações tecnológicas como o vídeo, mesmo que as produções em Sergipe e Alagoas nesse período fossem, de certa forma, isoladas.

### **A retomada do audiovisual regional**

A revolução digital favoreceu uma libertação artística para o cinema brasileiro. Com o acesso à tecnologia e as diversas formas de se produzir, o jovem, o pobre e a comunidade passaram a ser inseridos na produção cinematográfica. Além disso, novas experiências de se fazer filmes surgiram através de oficinas de formação audiovisuais e políticas públicas que democratizaram a realização audiovisual no país. “As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos” (LINS e MESQUITA, 2008, p.11).

O avanço da tecnologia permite que se possa gravar continuamente várias horas de imagens e armazenar tudo em um único local (cartão SD, HD, etc.). A edição não-linear permite que o montador veja em tempo real o resultado da montagem e reduz consideravelmente o tempo do trabalho. Câmeras menores, de baixo custo e com mais qualidades estão substituindo a película em 35mm, as produções se tornam mais acessíveis. Esses novos meios de produções também contribuíram diretamente para o crescimento do audiovisual em Alagoas e Sergipe, influenciado por um conjunto de fatores como o surgimento de editais de incentivo à produção audiovisual, a criação de festivais e mostras de cinemas que tornaram importantes janelas de exposições dos filmes da região, surgindo novos realizadores que passaram também a produzir sem o incentivo de editais, favorecidos pela evolução da tecnologia e o barateamento de equipamentos de filmagens e som.

Os editais em Alagoas, constituem um importante fator para o crescimento da produção audiovisual. Na tabela 2 segue um levantamento de filmes alagoanos realizados entre os anos de 2004 e 2017 através de editais de incentivos à produção audiovisual, a pesquisa foi realizada através sites e páginas da internet, tendo como principais referências as páginas virtuais da Secretaria de Cultura do Governo do Estado de Alagoas, da Fundação Municipal de Ação Cultural do município de Maceió e da página Alagoar, site voltado à preservação da memória, à difusão e à formação audiovisual alagoana, além do livro Panorama no cinema alagoano de Elinaldo Barros que teve sua segunda edição lançada pela Editora Edufal em 2010.

**Tabela 2 - filmes produzidos através de editais de incentivos à produção audiovisual em Alagoas**

| <b>Editais</b>          | <b>Instituição</b>   | <b>Ano</b>  | <b>Quant.</b> |
|-------------------------|----------------------|-------------|---------------|
| DOCTV AL                | TV Cultura São Paulo | 2004 a 2008 | 4             |
| Revelando os brasis     | SAV                  | 2005        | 3             |
| Estado de Alagoas       | SECULT/AL            | 2011 a 2014 | 15            |
| Prêmio Guilherme Rogato | FMAC                 | 2013 a 2017 | 11            |
| Microprojetos           | FUNART               | 2013        | 1             |
| Petrobrás Cultural      | Petrobrás            | 2015        | 1             |
| Curta Afirmativo        | SAV                  | 2016        | 1             |
| <b>Total</b>            | <b>-</b>             | <b>-</b>    | <b>36</b>     |

Fonte: Autor

Além do número de produções citados na tabela acima, encontra-se em fase de pré-produção o primeiro longa-metragem alagoano que será totalmente realizado por meio de um edital de incentivo à produção audiovisual no Estado de Alagoas, o documentário *Cavalo* que terá a direção conjunta de Werner Salles e Raphael Barbosa e que foi ofertado pelo II Prêmio Guilherme Rogato, da Fundação Municipal de Ação Cultural de Maceió com recurso proveniente da ANCINE através do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA. É importante lembrar que ainda no ano de 2017 já foram selecionados mais 21 projetos através do VI Edital de Incentivo à Produção Audiovisual do Estado de Alagoas, edital da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas em parceria com a ANCINE através do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA. Esse é, até então, o maior investimento em um edital para o audiovisual no Estado de Alagoas, com o valor de R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais), onde serão realizados dezessete curtas-metragens, dois telefilmes e mais dois longas-metragens. Cabe ressaltar que esses números são apenas um levantamento dos filmes produzidos por meio de editais públicos em Alagoas, cabendo um maior aprofundamento de estudo sobre esse tipo incentivo e sua conjuntura política e social para o Estado.

Em Sergipe, quase vinte anos depois de o FENACA ter ruído da cena cultural (1982), surge em 2001 (e também na Universidade Federal de Sergipe) o Curta-SE (Festival Luso-Brasileiro de Curtas-Metragens de Sergipe), que conseguiu evidenciar as produções locais durante muito tempo. o Curta-SE carrega consigo a alcunha de um grande promotor do chamado “*novo cinema sergipano*”, principalmente por ter permitido que dezenas de obras sergipanas fossem exibidas nas principais telas de cinema da cidade, de igual para igual, com os filmes de outros estados e países, fazendo assim com que a ousada proposta de recolocar Sergipe no circuito cinematográfico nacional se tornasse realidade. Além do festival, a Casa Curta-SE promoveu ao longo de suas dezessete edições, oficinas de cinema e vídeo para

realizadores, estudantes e o público em geral, buscando, deste modo, retomar a prática anteriormente realizada nos Festivais Nacionais de Cinema Amador.

Em Alagoas, uma importante janela de exibição é a Mostra Sururu de Cinema Alagoano, atualmente na sua VII edição e que tem como produtores os próprios realizadores alagoanos, além do retorno do Festival de Cinema de Penedo, cuja última edição foi em 1982, tornando-se, agora, o Circuito Penedo de Cinema que conta com mostras nacionais, universitárias e ambientais.

### **As oficinas de formação audiovisual**

Outro fator que merece destaque é o surgimento das oficinas de formação audiovisual. O aumento da produção audiovisual devido a acessibilidade dos equipamentos de filmagens e som trouxe a necessidade de entender o manuseio do aparato utilizado e os limites de cada produção (financeiros, estéticos, etc.). Dependendo da câmera utilizada, faz-se necessário uma lente óptica para gravação, o aparato utilizado torna-se mais caro de acordo com as situações impostas pela produção, se as filmagens são a noite, é preciso de equipamentos de iluminação, se tem pouca luz é preciso de lentes ópticas com maior abertura de diafragma, se o local é barulhento é preciso um maior investimento em microfones e gravadores de captação e, além de tudo isso é necessário ter pessoas que saibam manusear os equipamentos, é por isso que o cinema é uma arte coletiva, o resultado, a estética, depende de um conjunto de técnicas realizadas por um conjunto de pessoas ao mesmo tempo. As oficinas de formação, além de ensinar o caminho para se produzir, torna uma importante ferramenta para o processo de linguagem e estéticas de novos realizadores.

O entusiasmo dos novos realizadores, boa parte desse grupo composto por estudantes do curso de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe, fez com que significativas oportunidades fossem abertas para os atores que estruturavam o cenário cinematográfico do estado sergipano. Muitos cursos e oficinas de audiovisual passaram a ser ofertados pelo NPD – Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, contando com nomes conhecidos nacionalmente pelos trabalhos prestados ao cinema, a exemplo de Carlos Ebert, Hilton Lacerda e Anderson Craveiro. Concomitantemente a toda essa movimentação produtiva nascem, em 2011, o Festival 3 Minutos (que teve como grande vencedor o micro metragem *Ao seu lado*, de André Aragão) e o Sercine – Festival Sergipe de Audiovisual, este tornando-se mais uma grande e relevante janela para o cinema universitário realizado na capital sergipana.

Os primeiros passos para a afirmação das oficinas de produção audiovisual em Alagoas foram por meio do Governo do Estado num convênio com o Ministério da Cultura, em 2006, através da criação do Núcleo de Produção Digital de Alagoas (NPD), realizando quinze oficinas e cursos de capacitação até o final de 2010, por meio do programa Olhar Brasil o grupo Saudáveis Subversivos, encabeçado por Glauber Xavier foi contemplado com o projeto Olhar Circular patrocinado pela Oi Futuro e o Banco do Nordeste. Esse prêmio possibilitou a inclusão ao audiovisual de 24 adolescentes de Marechal Deodoro (AL), que durante seis meses tiveram aulas de documentário e possibilitou os primeiros produtos audiovisuais desenvolvidos por meio de oficina de formação no Estado de Alagoas. Foram sete curtas com destaque para *Iraque – terra de esperança* (2009), de Douglas Nogueira, premiado como melhor filme no Festival Favela é Isso Aí em Belo Horizonte. (BARROS, 2010)

Outra ação desenvolvida através desse tipo de oficina de formação e que trouxe realizações audiovisuais para Alagoas foi Ateliê SESC de Cinema, projeto desenvolvido desde 2009 com minicursos e oficinas e que já produziu mais de 20 filmes feitos pelos alunos, ganhando destaque na Mostra Sururu de Cinema Alagoano e alguns festivais nacionais. Outras oficinas de formação audiovisual passaram a surgir, apoiada por ONGs e instituições federais. Cabe destacar a UFAL, com cursos de extensões em cinema realizando produções que se destacaram em festivais pelo Brasil.

Na tabela 3, segue as produções de filmes realizados através de oficinas de formação audiovisual em Alagoas. A pesquisa foi realizada através de arquivos de jornais e revistas de 2007 a 2017, sites e páginas virtuais da internet, tendo como principal referência à página Alagoar, site voltado à preservação da memória, à difusão e à formação audiovisual alagoana, além do livro Panorama no cinema alagoano de Elinaldo Barros que teve sua segunda edição lançada pela Editora Edufal em 2010.

**Tabela 3 -filmes produzidos através de oficinas de formação audiovisual em Alagoas**

| <b>Oficinas</b>       | <b>Instituição</b>     | <b>Ano</b>  | <b>Quantidade</b> |
|-----------------------|------------------------|-------------|-------------------|
| Anima Mundi           | SESC/AL                | 2007        | 1                 |
| Olhar Circular        | Saudáveis Subversíveis | 2008        | 7                 |
| Ateliê Sesc de Cinema | SESC/AL                | 2009 a 2016 | 21                |
| DOC. LAB – Arapiraca  | SESC/AL                | 2013 a 2016 | 2                 |
| DOC.LAB – Maceió      | SESC/AL                | 2016        | 1                 |
| Cinarq                | UFAL – Arapiraca       | 2016        | 1                 |
| Da Lauda ao Filme     | UFAL – Maceió          | 2012 a 2013 | 2                 |
| <b>Total</b>          | <b>-</b>               | <b>-</b>    | <b>35</b>         |

Fonte: Autor

Cabe ressaltar a grande importância para a produção audiovisual de uma região os incentivos dados através desses tipos de programas, além de influenciar diretamente na quantidade desses materiais audiovisuais, o surgimento de oficinas de formação audiovisual apresenta o cinema ao indivíduo (cidadão) não apenas a linguagem, mas coloca-o como realizador, como ressaltava João Moreira Salles no livro: *Introdução ao Documentário Brasileiro*, de Labaki (2006, p. 90) “O diretor branco de classe média não é mais o único que filma”, Lins e Mesquita (2008) reforçam essa tese,

Ainda que nem sempre chegue à tela grande do cinema, há na atualidade uma série de experimentos (de modo geral através de oficinas de formação audiovisual) que têm como objetivo permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e são ainda – objetos clássicos de documentários convencionais, indivíduos de um modo geral, apartados (por sua situação atual) dos meios de produção e difusão de imagens (LINS; MESQUITA, 2008, p.38).

Crer no cinema. Toda mão-de-obra utilizada nas realizações do audiovisual dessa região provém de um impacto incendiário sobre essas pessoas que insistem em acreditar no cinema não apenas como um trabalho meramente artístico, mas como uma arma de combate contra o vasto mundo de incertezas e injustiças que enfrentamos. Ao realizar filmes, aprende-se algo sobre a vida, tal qual Marina Goldovskaia que sempre disse que o seu fazer cinematográfico atrela-se a querer “dominar este pedaço da realidade e entender o que está acontecendo nele, caminhar nesta estrada junto com o público” (GOLDOVSKAIA, 2006).

As oficinas de formação audiovisual têm um papel fundamental para o surgimento desse novo ciclo de produções, o contexto atual, com a barateamento de equipamentos e a evolução da tecnologia ajudam nessa construção, mas a possibilidade de fazer com que o outro faça parte do “comum”, de poder dar voz a uma determinada comunidade é resultado dos esforços de instituições e associações que veem a necessidade dessas “vozes” serem escutadas. Outro ponto relevante para que os filmes dessas oficinas entrem nas estatísticas do cinema regional é sua exibição, conseqüentemente, sua relação com o espectador. A realização por si só não é completa se o outro não ver. Os filmes realizados por essas oficinas têm esse objetivo, sendo exibidos em diferentes circuitos de exibição, desde mostras e festivais de cinema, universidades etc.

As oficinas de formação audiovisual, entra nesse contexto, como um canal que possa dar visibilidades às massas, dando acesso ao cinema como instrumento para realizar arte. É certo afirmar que a construção do cinema regional está ganhando visibilidade, fazendo parte

dessa construção das massas e que os filmes resultados dessas oficinas de formação audiovisual fazem parte dessa estatística e do amadurecimento político e estético que se encontra esse novo ciclo do audiovisual. Tem sido a função das organizações, através dessas oficinas, relocar determinada comunidade, jovem, escola ou qualquer outro tipo de movimento para tomar um espaço comum, dividir seu tempo e construir um cidadão duplo e deliberante.

### **Referências bibliográficas**

A CASA CURTA-SE: HISTÓRICO. Disponível em: <<http://www.casacurtase.org.br/>> Acesso em 07 de ago. 2017.

A JANELA DO AUDIOVISUAL ALAGOANO – ALAGOAR. Disponível em: <[www.alagoar.com.br](http://www.alagoar.com.br)> Acesso em 16 de nov de 2016.

ALMEIDA, L. Cidade do Cinema. **Graciliano**, Maceió, AL, ano V, n. 16, p. 56-57, set/out. 2012.

BARBOSA, R. No mar da imagem. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 27 de jan. 2008. Caderno B, p. 1-7.

BARROS, Elinado. **Panorama do cinema alagoano**. 2. ed. Maceió: Edufal, 2010.

DELIÊ, A. Estado de cinema, sim!. **Graciliano**, Maceió, AL, ano V, n. 16, p. 16-34, set/out. 2012.

FESTIVAL SERGIPE AUDIOVISUAL. Disponível em: <<http://www.sercine.com.br/>> Acesso em 07 de ago. 2017.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE AÇÃO CULTURAL. Disponível em: <<http://www.maceio.al.gov.br/cultura/>> Acesso em: 07 de jan. 2017.

GOLDOVSKAIA, Marina. **A jornada do documentário**: in A verdade de cada um: Amir Labaki (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino**: mapeamento, história e análise. São Paulo: Fapesp, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO JR, Rubens. **A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil**: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In AMORIN, Lara Santos; FALCONE; Fernando Trevas (Org) Cinema e Memória: O super-8 na Paraíba nos anos de 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado**: da Embrafilmes à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MORENO, Djaldino Mota. **Cinema Sergipano**: catálogo de filmes. Aracaju, Sergipe. 1988.

\_\_\_\_\_. Clemente de Freitas: o pioneiro na arte cinematográfica em Sergipe. In: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro: Núcleo Regional de Sergipe, 2004. Disponível em:. Acesso em: 07 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **Curtas imagens em movimento**: filmes concorrentes Festival Nacional de Cinema 1979/1981 – Catálogo. Aracaju, Fundação Estadual de Cultura, Clube de Cinema de Sergipe, 1992.

\_\_\_\_\_. **Uma aventura cinematográfica**: Clube de cinema de Sergipe, 1966 – 1991. Aracaju, Fundação Estadual de Cultura, Fundação Cultural Cidade de Aracaju e Clube de Cinema de Sergipe, 1991.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE ALAGOAS. Disponível em <  
<http://www.cultura.al.gov.br>> Acesso em: 07 de jan. 2017

# CINEASTAS NEGRAS: PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E POLÍTICAS DA COLETIVIDADE

GT CINEMA E GÊNERO

Luciana Oliveira Vieira<sup>1</sup>

Maria Beatriz Colucci<sup>2</sup>

## Resumo:

Investigamos as produções *Kbela* (2015) e *Elekô* (2015), realizadas por cineastas negras no Brasil, tomando como base a “teoria dos cineastas”, abordagem proposta por Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio e André Rui Graça (2015). Tal metodologia analisa o cinema sob a perspectiva teórica dos cineastas, considerando, como referências fundamentais os próprios filmes e as reflexões feitas pelos cineastas sobre seu processo criativo. Na visão da/os pesquisadora/es, todo o processo criativo é considerado, desde a elaboração do roteiro, direção, montagem, dentre outros fazeres cinematográficos. Esta abordagem também compreende que todos os que influenciam diretamente na construção criativa do filme são cineastas, estimulando, no caso deste trabalho, uma reflexão quanto ao “cinema de coletividade”, feito por meio da participação e do envolvimento de toda a equipe no processo de criação e distribuição do filme.

**Palavras-chave:** teoria dos cineastas, mulheres negras, cinema de coletividade

---

<sup>1</sup> Mestranda em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS) e graduada em Comunicação Social Hab. Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: [luoliveira.vieira@gmail.com](mailto:luoliveira.vieira@gmail.com).

<sup>2</sup> Mestre e doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2001-2007) e professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe. E-mail : [biacolucci@gmail.com](mailto:biacolucci@gmail.com).

O mercado cinematográfico brasileiro ainda é marcado por uma produção dominada por homens, mais especificamente por homens brancos. São eles quem assinam as produções do cinema de circuito comercial que mais estão circulando e lucrando atualmente. Essa afirmação pode ser comprovada a partir de dados recentemente revelados pela pesquisa *Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria* (CANDIDO, DAFLON E JÚNIOR, 2016), que constatou que 84% dos diretores dos 238 filmes de ficção analisados entre os anos de 2002 e 2013 são homens brancos. Mulheres brancas representam 17%, enquanto homens negros e pardos apenas 1% e mulheres negras e pardas representam 0% dos números.

Esses dados revelam o quanto as narrativas de maior alcance de público ainda estão sendo dirigidas por homens brancos, refletindo nas representações que são construídas e apresentadas ao grande público. Representações essas que ainda reforçam identidades marcadas por estereótipos, invisibilizando as identidades diversas de gênero e raça e reforçando personagens masculinos heterossexuais como protagonistas das narrativas.

Apesar do número ser ainda pequeno, mulheres brancas estão roteirizando e dirigindo filmes no cinema de circuito comercial, a exemplo de Anna Muylaert que em 2015 conseguiu ocupar diversas salas de cinema com o longa-metragem *Que horas ela volta?* sucesso de bilheteria no Brasil que conquistou festivais mundo afora. No entanto, a ausência de mulheres negras dirigindo filmes de longa-metragem no circuito de grande bilheteria ainda é uma realidade. E como produzir quando a disputa pelos editais de financiamento é grande e as maiores produtoras continuam chegando na frente?

É nesse sentido que este artigo pretende abordar um cinema produzido a partir da coletividade, realizado por cineastas negras que, mesmo diante de dificuldades de financiamento, tem superado algumas barreiras para realizar suas produções.

Para entender as produções e o processo criativo cinematográfico dentro da coletividade realizada por essas mulheres é necessário entender o percurso e o discurso dessas cineastas, com a finalidade de entender também suas teorias sobre o cinema. Assim, o pensamento das cineastas abordadas possui relevância nesse estudo. Conforme Penafria, Graça e Baggio (2015), todo cineasta desenvolve uma teoria durante o seu processo de criação. Os autores entendem que o cineasta ou qualquer outro artista reflete teoricamente sobre suas obras ou não seria original ou nem mesmo poderiam estabelecer um estilo se não houvesse essa reflexão quanto aos processos criativos de seus trabalhos (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p.23).

Além dos pesquisadores citados, Jacques Aumont, anteriormente, também afirmou que os cineastas possuem uma “teoria exposta na forma verbal” e que essas expressões podem ser encontradas em livros, ensaios ou em textos diversos, podendo até considerar entrevistas, por exemplo. (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p.21).

Pensar o cinema dentro da perspectiva da coletividade é descentrar a autoria do filme da figura do diretor, uma teoria defendida dentro da *política dos autores* lançada pela *Cahiers du cinema* ainda em um período anterior a *Nouvelle Vague* francesa. Essa teoria entendia que o diretor seria mais importante que o roteirista na criação artística do filme, por ser responsável pelo poder de decisão na criação. Como afirma, Aumont:

Conhece-se a resposta de François Truffaut (1932-1984) e de seus companheiros: é o diretor – resposta paradoxal, na medida em que se apoiava em uma consideração do cinema americano, no qual o diretor só excepcionalmente é dotado de algum poder de decisão na criação (AUMONT, 2004, p.152).

Deste modo, podemos alinhar aqui um diálogo com o *glamour* notado ao redor da figura do diretor, muito reconhecida pelas críticas e pelos grandes festivais e premiações de cinema, não apenas no cinema americano, bem como ao redor do mundo, como principal (e único) criador do filme. Nesse sentido, ainda segundo Aumont, a *políticas de autores* foi justificada pela escolha de *personalidades criadoras* que são dignas de simpatia e interesse, de modo que outras não (AUMONT, 2004, p.153).

Ao abordar uma reflexão quanto a um cinema a partir da política da coletividade, aqui trabalhando com a teoria dos cineastas através do pensamento mais atual da Penafria, Graça e Baggio (2015), investigamos a criação compartilhada por vários autores, aqueles que contribuem para a construção de uma obra cinematográfica em sua criação, desde roteirista/argumentistas, compositores, a editores de som e montadores. Profissionais por vezes silenciosos ou silenciados pela grande indústria cinematográfica ou por um estrelato polarizado no diretor. Para esses pesquisadores, o cineasta é qualquer profissional ligado diretamente à criação de um filme (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p. 27).

Assim, para fazer uma reflexão quanto à política de coletividade dentro da perspectiva dessa teoria dos cineastas, investigaremos a seguir produções realizadas por cineastas negras no cenário do cinema independente no Brasil. Para tanto, observaremos nas produções *Kbela* (2015) da cineasta Yasmin Thayná e em *Elekô* (2015) do Coletivo Mulheres de Pedra (RJ), o processo criativo desses filmes através de expressões verbais das cineastas citadas quanto as suas produções, ou seja, através das *fontes diretas*, de acordo com a metodologia da teoria dos cineastas, considerando:

1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta; 2) uma leitura atenta, cuidada, aturada de todo tipo de material escrito pelos cineastas desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema; 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais; 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério; 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p. 28-29).

### **Ajuntamento, parcerias e coletividade no cinema de mulheres negras**

Em 1984, Adélia Sampaio realiza o filme de ficção de longa-metragem, *Amor Maldito*, que narra a história de um relacionamento entre duas mulheres que resultou em uma tragédia e julgamento na justiça, tornando-se assim a primeira cineasta negra no Brasil a dirigir um longa de ficção. O filme, polêmico para a época, em um país que estava saindo de uma repressão depois de 20 anos, teve dificuldades para seu financiamento. A cineasta conta em entrevista que o assunto polêmico não permitiria que ela conseguisse verba da Embrafilme e a saída foi convidar pessoas que fossem simpáticas à ideia, e deste modo montou uma equipe em que “todo mundo era dono do filme”, desde atores e atrizes, diretor de fotografia, figurinista, dentre outros que abraçaram o seu projeto (OLIVEIRA, 2016, p. 3).

O modo como a cineasta apresenta a relação de seu filme com os outros envolvidos nos faz entender o processo criativo a partir de uma coletividade ou mesmo como um “cinema de ajuntamento”, nas palavras da própria cineasta, ao se referir a esse apoio entre cineastas para a realização de uma obra cinematográfica.

Além de dirigir curtas e longas-metragens, Adélia Sampaio trabalhou nos bastidores do Cinema Novo, atuando como telefonista e mais tarde também como produtora, influenciada por sua irmã Eliana Cobbett, considerada a primeira mulher produtora executiva de filmes no Brasil e que também trabalhou com cineastas do Cinema Novo. Acompanhou de perto o movimento de cinema brasileiro que em sua essência levava o espírito de coletividade entre os cineastas da época, esses que transitavam uns nos projetos dos outros, trabalhando e discutindo um novo cinema para o Brasil.

Para a cineasta não existe cinema sem a coletividade, o cinema é uma arte de ajuntamento, como ela mesmo coloca. Diante de um cenário de cinema independente no Brasil, no qual o financiamento através de editais não é possível atender a todos os projetos, cada vez mais é comum encontrar produções realizadas através de um sistema de coletividade/ajuntamento, onde equipes se formam por afinidades e por acreditar nos projetos de seus criadores. E deste modo, encontram caminhos mais alternativos de financiamento via contribuição coletiva por meio de campanhas em plataformas na internet como o *Crowdfunding*, *Benfeitoria*, *Vakinha*, dentre outros. Existindo ainda outras formas de conseguir apoios locais de pequenas empresas ou mesmo financiando do próprio bolso dos envolvidos na equipe.

Importante ressaltar também outros pontos importantes para o desenvolvimento dessas produções, como a possibilidade de acesso a equipamentos mais baratos para a produção audiovisual. Essa é uma realidade que nos últimos anos tem contribuído para o desenvolvimento da produção de um cinema independente, mais alternativo e também mais engajado, levantando questões de autorrepresentação de grupos que reivindicam políticas de identidade.

Esse acesso possibilitou o crescimento de produções audiovisuais realizadas por mulheres negras, que através de narrativas cinematográficas pretendem construir uma nova representação de seu gênero e raça indo de encontro com representações construídas no cinema de circuito comercial, onde as mulheres negras são invisibilizadas ou aparecem em personagens estereotipados.

Nesse sentido de acordo com Santos (2014),

O desenvolvimento de novas tecnologias e formas de representação possibilitou a ampliação do acesso de minorias à produção e veiculação de filmes. Essa democratização provocou uma mudança radical nas possibilidades de representação do sujeito, e a mulher negra pode, ela própria produzir e veicular sua imagem. Estas novas possibilidades tem levado à consciência do poder da cultura visual cinematográfica contemporânea, no Brasil e no mundo de que a mulher negra pode e realmente faz cinema (SANTOS, 2014, p. 246).

Além desse barateamento é importante também apontar, nesse contexto, a promoção e investimentos de espaços de formação de cinema e audiovisual pelo Brasil afora em meados dos anos 2000, quando universidades públicas implantaram cursos dessas áreas; Pontos de Cultura foram espalhados pelo país desenvolveram oficinas de formação audiovisual, bem como a criação de Núcleos de Produção Digital, dentre outros projetos mais independentes.

Esses dois pontos são importantes para a compreensão do aumento das produções de cinema negro no Brasil, e mais especificamente, de um cinema que vem sendo realizado por

mulheres negras nos últimos anos. Cinema este que tem sido estruturado em cima de uma criação coletiva e independente, fortalecida pelo compartilhamento de ideias e objetivos comuns entre as cineastas envolvidas.

### **Elekô e Kbelá: Cineastas produzindo em coletividade**

O filme *Elekô* (2015) foi um desafio para o Coletivo Mulheres de Pedra, da zona oeste do Rio de Janeiro, que ao aceitar o convite para participar do festival de cinema 72 Horas formaram uma equipe totalmente feminina, dentre mulheres negras e brancas para produzir um curta-metragem num prazo de dois dias. Em entrevista para o festival, Livia Vidal, uma das cineastas envolvidas no filme, conta que as mulheres da equipe saíram buscando quem poderia contribuir para que o filme fosse realizado, perguntando “quem tem câmera? quem tem microfone? quem tem claquete?”. E deste modo, conseguiram filmar.

O contato com uma antropóloga que estuda cinema negro e o lugar da mulher no cinema, provocou nas mulheres de pedra uma reflexão quanto ao papel da mulher negra por trás das câmeras; elas desejavam saber quem estava escrevendo os roteiros, quem estava dirigindo e criando as narrativas no cinema. Este foi o motivo para que essas mulheres em conjunto decidissem se posicionar por trás das câmeras e construir uma narrativa de protagonismo da mulher negra. Ainda segundo Livia Vidal, elas se indagavam,

Que mulheres negras nós queremos ser nessa tela? Que autorrepresentação é essa que a gente consegue ocupar não só aqui na frente das câmeras, mas também por trás das câmeras (VIDAL, 2016).

Protagonizar suas próprias histórias, um voltar-se para si para apresentar a autoafirmação de mulheres negras e o encontro com a ancestralidade. E foi assim que segundo, Erika Cândido, produtora do filme, as cineastas de Mulheres de Pedra foram “para a rua com 19 mulheres para fazer um filme que falava sobre a gente” (CÂNDIDO, 2016). Das 19 mulheres, 14 assinam a autoria do filme em uma direção coletiva. Entre elas também está a Simone Ricco, que ao falar sobre a ideia da construção de *Elekô* para a série *Juntas Somos + Fortes* veiculada no telejornal Repórter Brasil da TV Brasil em 2016, afirma que,

Não foi somente o protagonismo da mulher negra, que é o tema, que é nela que se pensa para está em cena, mas o protagonismo das mulheres que não estão em cena. Então são mulheres produzindo e filmando o protagonismo de outras mulheres (RICCO, 2016).

Concordando com Stuart Hall, Júlio César dos Santos (2014), afirma que o cinema se trata de um “sistema de representação”, e portanto, sendo as identidades construídas

socialmente e o cinema uma linguagem, esse funciona como mediador de práticas representacionais na produção de identidades (SANTOS, 2014, p. 247). O cinema para essas mulheres significa a possibilidade de construir e apresentar novas formas de representações do que é ser mulher negra, torna-las protagonistas de suas próprias histórias, com personagens mais diversos e plurais, o oposto das construções de identidades de mulheres negras representadas em grande parte dos filmes de circuito comercial brasileiro.

Após essa primeira produção, o fazer cinema para essas mulheres se tornou uma prática. E o tema acerca da representação das mulheres negras persistiu, como podemos observar ao conhecer outros projetos nos quais algumas cineastas da equipe se envolveram, como o curta-metragem *Quijaua* (2016), uma co-produção coletiva com as Mulheres de Pedra, que também constrói uma narrativa sobre mulheres negras e ancestralidade africana, e também a segunda produção do coletivo, o curta-metragem *Fé...menina* (2017).

Em 2015, além do filme *Elekô*, surge outro curta-metragem também no formato experimental. *Kbela* da cineasta Yasmin Thayná marcou o cinema de mulheres negras recentemente no Brasil, por levar para as telas questões do ser mulher negra como os processos de transição capilar, as situações racistas das quais mulheres negras no Brasil costumam vivenciar cotidianamente, afetos e encontro com ancestralidade. O que no final representa um processo de *empoderamento* da mulher negra ao se reconhecer como tal.

Neste sentido, trazemos a noção de *empoderamento* e gênero de acordo com o pensamento de Ana Alice Costa (2004). Para a autora “as mulheres tornam-se empoderadas através da tomada de decisões coletivas e mudanças individuais”. E acompanhando a ideia de Nelly Stromquist quanto ao termo, Costa defende que a definição de *empoderamento* inclui componentes relacionados ao cognitivo, psicológico, políticos e econômicos. De modo que, fazer escolhas que não estão de acordo com o que é esperado pela sociedade cultural e socialmente; autoconfiança e auto-estima; a promoção de mudanças sociais de acordo com uma análise do seu redor; e a independência econômica que segundo a autora, é fundamental ao componente psicológico (COSTA, 2004).

Portanto, a noção de empoderar-se no filme *Kbela* está em torno da recuperação da autoestima e autoconfiança da mulher negra através da transição capilar e em consequência disso uma recuperação de uma identidade perdida durante um processo de negação da cor de sua pele e de suas raízes provocada por imposições sociais de padrões de beleza que ditaram durante uma vida inteira que o ideal de beleza é branco e eurocêntrico. Neste sentido, não se trata apenas de questões puramente estéticas, mas através da estética se posicionar politicamente quanto à construção de sua identidade na sociedade.

O processo de coletividade na criação do filme *Kbela* aconteceu de modo diferente do primeiro filme abordado. A cineasta conta que sua vivência durante dois anos ministrando oficina de audiovisual na Baixada Fluminense e ouvindo de crianças alguns comentários constrangedores sobre o seu cabelo a levaram a escrever um conto intitulado *MC Kbela*, conto esse que recebeu esse título depois de um menino de 13 anos associar o cabelo da cineasta com o funk. Segundo Thayná,

O *Kbela* começou em 2012, ele é baseado no conto *MC Kbela* e narra o processo de reconhecimento e entendimento de uma menina negra de periferia enquanto mulher negra. Ela vai se descobrindo nesse caminho e encontrando algumas dificuldades, ela vai passando por toda uma questão de humilhação, por esse processo de empoderamento (THAYNÁ, 2015).

O filme foi gravado em uma primeira versão e foi perdido após um assalto sofrido pela cineasta, o que a levou a repensar o processo de criação do filme, realizando uma chamada pública na internet para mulheres negras que quisessem participar do curta-metragem. Em dois dias mais de 100 mulheres estavam inscritas e a cineasta percebeu que “elas tinham uma vontade de fazer um projeto que fosse além da questão que é tão política do relato. Então eu decidi escrever um roteiro. O roteiro foi feito a partir de uma pesquisa de imagem e trocamos muitas referências de filmes.” (THAYNÁ, 2015).

Neste sentido, a coletividade na criação do filme se deu mais enquanto criação da imagem que de sua escrita, a partir de uma troca entre a cineasta e as demais mulheres que se disponibilizaram para contribuir com suas referências visuais e suas histórias. O que resultou no que talvez seja a sua maior referência cinematográfica para a realização do filme, a indicação do também experimental *Alma no Olho* (1974), do cineasta negro Zózimo Bulbul. É a partir dessa referência visual que a cineasta e as demais participantes do filme constroem um curta-metragem totalmente experimental, em que na maior parte da narrativa as imagens comunicam mais ao público que os poucos diálogos que acontecem no filme.

Mulheres diversas de partes diferentes do país contribuíram para o filme, seja na produção ou mesmo atuando com suas performances, entre elas uma mulher negra *trans*, Maria Clara Araújo dos Passos, atriz pernambucana. Na equipe também estavam quatro Mulheres de Pedra, Erika Cândido, Monique Rocco, Ana Magalhães e Daí Ramos, que se dividiram em funções de performance, produção e trilha sonora. Essa contribuição levou o filme a uma experimentação compartilhada, onde mulheres negras uniram seus objetivos comuns de trabalhar o cinema como possibilidade de criar novas identidades do que é ser mulher negra.

Assim como *Elekô* e grande parte das produções audiovisuais de cineastas negras no Brasil, *Kbela* foi realizado em formato de produção independente. O seu financiamento se deu através de contribuição coletiva em campanha no site *Vakinha* e arrecadou cerca de cinco mil reais.

Após *Kbela*, os trabalhos realizados pela cineasta Yasmin Thayná seguem uma coerência com o primeiro trabalho e com a sua perspectiva quanto ao cinema e o seu papel. Em sequência dirigiu a web série *Afrotranscedente* (2016) escrita por Diane Lima, dividida em 12 capítulos, onde os temas abordados eram racismo, práticas racistas, e a necessidade de pessoas negras produzirem conhecimento como ato político. Além da web série, a cineasta dirigiu seu segundo filme, o documentário *Batalhas* que retrata um momento histórico em 2015, quando um grupo de jovens que apresenta o espetáculo que leva o mesmo nome do filme sobe no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para contar a história do *funk* através da dança do *passinho*. Em sua sinopse o acontecimento é definido como “o dia que o Rio experimentou uma manhã mais democrática”. Jovens negros de uma favela carioca ocupando os palcos de um espaço elitizado e culturalmente erudito com uma dança tão contemporânea e popular como o *passinho*. Afirma a cineasta em entrevista para os Diálogos ausentes do Itaú Cultural:

Eu posso fazer filme sobre muitas coisas ao longo da minha vida, mas, no momento, tenho trabalhado com mulheres negras, juventude, discutir a questão racial. Então, eu tenho pensado, explorado, as possibilidades nesse campo. Acho que tem muita coisa pra se falar, não coisas duras apenas (THAYNÁ, 2016)

O trailer do documentário *Batalhas* foi lançado em 2016 na plataforma *Afroflix*, também criada pela cineasta para divulgar e distribuir as produções audiovisuais brasileiras que tenha pelo menos um profissional negro assinando alguma área técnica ou artística da produção. A criação da plataforma dialoga com a proposta de trabalho da cineasta, que se incomodou com os dados fornecidos pela UERJ e pela GEMAA (2016) quanto a ausência de mulheres negras dirigindo e escrevendo filmes longos de ficção de grande bilheteria. Afirma Thayná:

E eu achei isso muito sintomático. Um problema gigante que a gente tem e em que a maioria da população composta de pessoas negras, e dentro desse recorte de 52%, se eu não me engano, você tem a maioria ainda de mulheres negras. Então você não ter essas pessoas narrando ou se vendo ou dirigindo suas histórias é um problema, principalmente se a gente for considerar que o cinema é financiado com o dinheiro público. (THAYNÁ, 2016).

Portanto, o movimento realizado por essa cineasta e as demais cineastas que a acompanham em suas produções demonstram que por trás da construção de suas narrativas

existe uma motivação que transcende o simples ato de produzir. O que querem essas mulheres negras com o cinema é uma pluralidade nas representações da pessoa negra, além de ocupar os espaços técnicos e de criação cinematográfica. É também essa motivação que possivelmente tem levado essas mulheres negras a partir de uma coletividade/ajuntamento, a produzir essas novas contra narrativas no cinema brasileiro.

### **Considerações finais**

Neste artigo investigamo,s a partir de uma metodologia apoiada na Teoria dos Cineastas, proposta por Graça, Baggio e Penafria (2015), como cineastas negras no Brasil tem produzido seus filmes dentro de uma política da coletividade. Essa primeira investigação é o início de uma análise dos filmes *Elekô* e *Kbela* e como ambos passaram por um processo de construção criativa coletiva entre cineastas negras com o objetivo de produzir narrativas que vai de encontro com representações estereotipadas da mulher negra no cinema e nas construções sociais.

Acessando aos discursos das cineastas através de entrevistas concedidas por vídeo, ou seja, de *fontes diretas*, foi possível compreender o percurso que as levaram a utilizar o audiovisual como meio para a apresentação de narrativas de autorrepresentação, compartilhando além da criatividade e referências cinematográficas, também afetos e vivências cotidianas que atingem mulheres negras de todo país.

Nesse percurso foi possível também compreender como o pouco acesso a financiamentos tem levado cineastas negras no Brasil a trabalhar em coletividade, somando forças nos trabalhos umas das outras com o intuito de fortalecer essas produções e fazê-las acontecer. Optar por essa política da coletividade tem permitido que o cinema de mulheres negras se desenvolva e conseqüentemente ganhe visibilidade, apesar de ainda grande parte das produções ser de curtas-metragens, um reflexo da pouca oportunidade de financiamento, filmes como *Elekô* e *Kbela* tem atravessado fronteiras e circulado em países de vários continentes levando o cinema de mulheres negras brasileiras a percorrer o mundo.

### **Referências:**

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Campinas, SP: Papirus, 2004. [Orig. 2002].

COSTA, A. A. A.. Gênero, poder e empoderamento das mulheres. A química das mulheres, Salvador, p. 20 - 21, 08 mar. 2004. Acesso em: 30 de maio de 2017. Disponível em: <https://pactoglobalcreapr.files.wordpress.com/2012/02/5-empoderamento-ana-alice.pdf>

CÂNDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; JUNIOR, João Feres. Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. In: Revista do Centro de Pesquisa e Formação. 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf> . Acesso em: 26 de maio de 2017.

ELEKÔ. Direção: Coletivo Mulheres de Pedra. Rio de Janeiro. 2015. 06min.

GRAÇA, André; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema.” In: *FAP Revista Científica*. 2015. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=330>>. Acesso em: 29 de mar. 2017.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do ‘dogma feijoad’ aos dias de hoje”. In: *Avança Cinema* 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/27618018/Kbela\\_e\\_Cinzas\\_o\\_cinema\\_negro\\_no\\_feminino\\_do\\_Dogma\\_Feijoad\\_aos\\_dias\\_de\\_hoje](https://www.academia.edu/27618018/Kbela_e_Cinzas_o_cinema_negro_no_feminino_do_Dogma_Feijoad_aos_dias_de_hoje)>. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

KBELA. Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro. 2015. 21min.

SANTOS, Júlio César. Representações cinematográficas de mulheres negras. In: VIII Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual 2014. Disponível em: [https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2014-eixo1\\_22\\_representacoes\\_cinematograficas\\_de\\_mulheres\\_negras.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2014-eixo1_22_representacoes_cinematograficas_de_mulheres_negras.pdf) . Acesso em: 25 de maio de 2017.

VIDAL, Livia; CÂNDIDO, Erika. Entrevista com as Mulheres de Pedra • 72HORAS RIO Festival de Filmes 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Se6P5qe76Lw&t=109s> Acesso em: 20 de maio de 2017.

RICCO, Simone. Grupo de mulheres usa arte como instrumento de preservação da cultura negra. Reportér Brasi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2TIMBG4iEdw&t=23s> . Acesso em: 20 de maio de 2017.

THAYNÁ, Yasmin. Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA&t=47s>>. Acesso em: 06 de maio. 2017.

THAYNÁ, Yasmin. Curta! Com: Yasmin Thayná, diretora de "KBELA". 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sk1FEb-p81o&t=2s>>. Acesso em: 06 de maio. 2017.

THAYNÁ, Yasmin. Cinema para celebrar a negritude. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kNKbRyl20Rw&t=4s>>. Acesso em: 06 de maio. 2017.

THAYNÁ, Yasmin. TV PUC-Rio: #KBELA. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KdiTJnQerj4>>. Acesso em: 06 de maio. 2017.

## **“Nada com Nadie” (2003): marcas do cinema de Marcos Pimentel**

Luiz Philipe Fassarella Pereira (PPGCOM – UFPE)<sup>1</sup>

Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva (PPGCOM – UFPE)<sup>2</sup>

### **Resumo**

Este trabalho objetiva pensar sobre como as estratégias de enunciação presentes no filme *Nada con Nadie* (2003), de Marcos Pimentel, são capazes de evidenciar as nuances estéticas do trabalho, dos efeitos e das marcas autorais deste cineasta. Isto é, partindo de *Nada con Nadie*, queremos explicitar quanto o cinema de Pimentel estabelece-se, sobretudo, a partir de reflexões/relações entre o cinema-documentário, a sociedade contemporânea, a história, o tempo e o silêncio. Será, portanto, base de nossa estratégia teórico-metodológica a análise fílmica, acompanhada de uma reflexão acerca da ontologia do cinema-documentário.

**Palavras-chave:** Marcos Pimentel. “Nada com Nadie” (Marcos Pimentel, 2003). Marcas Autorais. Cinema-documentário. Ator-social.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM – UFPE) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: philipefassarella@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM – UFPE) e bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE). E-mail: maimascarenhas@gmail.com.

## História, Tempo, Espaço e Singularidade em *Nada con Nadie*

“Meu amigo Salvador sempre vem me visitar, sempre vem, a ultima vez foi há 5 anos”<sup>3</sup>.

Essas são argumentações, vezes explícitas, vezes implícitas, que permeiam o enunciado em *Nada com Ninguém*<sup>4</sup>, documentário que trata objetiva e subjetivamente de questões relacionadas ao registo, ao tempo, ao espaço e ao silêncio: asserções propostas pelo cineasta e que são corporificadas pelo protagonista da obra, o ator social Dionísio.

Em *Nada com Ninguém* podemos perceber a adoção de uma metodologia de construção que impera durante toda obra, mas com flexibilidade para outras estratégias que se abrem para câmera: primeiro uma metodologia enunciativa e também estético-narrativa que se aproxima do método observacional/ distanciado, lançado pela escola norte-americana do cinema direto nos anos 1960, e a segunda, a partir de um momento pontual do filme, mais interativo, em que o cineasta marca sutilmente sua presença na tomada para o espectador e também para seu peculiar personagem, que claramente não “sentia” a presença do *sujeito-da-câmera*<sup>5</sup>, sujeito esse que acompanhava seu pacato e singular cotidiano.

Sem qualquer ímpeto de encenar ou se auto ficcionalizar para câmera, Dionísio - ator social que protagoniza o documentário, e que possivelmente desconhece a dimensão que um filme pode alcançar no mundo, ou talvez até mesmo desconheça as tecnologias da comunicação contemporâneas - segue sua rotina, diante da câmera, exatamente como a leva há dezenas de anos que vive isolado na montanha – pelo menos é assim que nos parece.

Ele também não cria qualquer resistência quando o cineasta se aproxima de seu mundo, ou vice-versa. Acostumado a viver no silêncio profundo, sem falar nada com ninguém, Dionísio mantém sua simplicidade e o olhar carismático, e preserva seu costume de dizer poucas, ou nenhuma palavra.

---

<sup>3</sup> Diz Dionísio ao *sujeito-da-câmera*, que repassa esse comentário ao espectador através de uma cartela com caracteres. TC: 06:59”.

<sup>4</sup> *Nada com Ninguém* é a tradução do espanhol do título do filme.

<sup>5</sup> O pesquisador Fernão Pessoa Ramos, em sua obra *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (2008), ao substituir a concepção de cineasta, realizador, diretor, operador de câmera e/ ou fotógrafo, o que denomina uma pluralidade de indivíduos atuantes na tomada, pela nomenclatura o *sujeito-da-câmera*, concentra nesse sujeito o papel catalisador daquele que corporifica no mundo a função da equipe técnica e o próprio olhar do espectador no/ sobre filme.

Nesse isolamento social, econômico e cultural, o protagonista de *Nada com Ninguém* e Marcos Pimentel se aproximam, apesar do abismo que os separa, por compartilharem uma característica em comum: como é trazido no prólogo do filme, ambos são silenciosos, quietos, calados.

As relações causais que surgem desse encontro, ainda que com anseios completamente distintos, são ligadas pelo fato de que *sujeito-da-câmera* e ator social pautem suas vidas muito mais na observação do que no diálogo, marca que Pimentel carrega e agrega à sua filmografia<sup>6</sup>, que tem como dispositivo fundamental a observação em recuo dos acontecimentos, sempre prezando também por um rigor estético autoral.

Os primeiros planos do filme têm a determinação de localizar geograficamente o espectador. Começando por um plano mais aberto, geral, que segue em corte seco para dois outros planos com enquadramento mais fechados no mesmo ambiente, do mesmo ângulo. Esse recurso é empregado para demonstrar o quão distante da “civilização” e isolado está seu personagem, aproximando os planos no intuito de comunicar, de maneira não verbal, o local exato onde se dará o encontro.

A partir daí o cineasta apresenta, através de cartelas, as motivações pessoais que o levaram à realização do filme, destacando as peculiaridades que o fizeram eleger tal ator social para composição de sua obra. Os créditos iniciais correspondem a uma apresentação, em primeira pessoa, da personalidade do próprio realizador do filme e das motivações que o conduzem ao encontro de seu personagem:

“Sou de poucas palavras, o silêncio é um exercício diário de minha personalidade, foi o que me levou até Dionísio”<sup>7</sup>.

E sobre Dionísio: “Há anos vive no meio do nada, passa seus dias sem falar nada com ninguém”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Se destacam na filmografia do cineasta as seguintes obras: *A poeira e o vento* (2011), *Taba* (2010), *Pólis* (2009), *Urbe* (2008), *A arquitetura do corpo* (2008), *Terra Brasilis*, *Terra de Gols* (2008), *O maior espetáculo da Terra* (2005), *Biografia do tempo* (2004), *Ilha* (2004), *Nada com Ninguém* (2003), *Cemitério da memória* (2003).

<sup>7</sup> A frase em primeira pessoa, trazida no prólogo, cujo propósito é apresentar as motivações que levaram o cineasta à realização do filme são, claramente de Marcos Pimentel, embora o filme na carregue uma premissa fundamentalmente autobiográfica, mas apresente elementos que podem ser interpretados como tal. TC: 00:48”.

<sup>8</sup> TC: 01:33”.

Após essas informações algumas cenas da casa onde Dionísio mora, servem também para referenciar as condições de vida, simples, do personagem, isolado da sociedade. Ainda em caracteres, surge o nome do filme *Nada com Ninguém* e a narrativa transcorre pela sucessão de planos, em grande parte, marcados pelo som sincrônico, ambiente, intercalados por cartelas que abrem ou fecham as sequências.

Embora o documentário apresente algumas manifestações do *sujeito-da-câmera*, através da inserção de caracteres como condução narrativa do espectador pela história, *Nada com Ninguém* é sinônimo de documentário do modo observativo, na mais pura distinção dessa classificação, tão reforçada pelo Direct Cinema e, posteriormente, conceituada por Bill Nichols (1991). Ainda que a câmera esteja presente, há total isenção de condução do personagem ou quaisquer tentativas de encenação, ou auto *mise en scène* por parte do ator social.

No modo observativo, que compõe os 6 modos formulados por Bill Nichols (1991-2001), o cineasta preserva uma posição observativa e não interativa. “A voz que enuncia o documentário direto pode dizer sem má consciência: ‘a validade da posição subjetiva, a partir da qual enuncio, baseia-se no fato de que não estou interferindo no mundo ao representá-lo’” (RAMOS, 2008. p 269). “O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres” (NICHOLS, 2009. p 148).

O cineasta vai pouco a pouco se aproximando do tema proposto no filme, uma aproximação que não encontra resistência por parte do ator social, que ignora-o, mas lida com dificuldades oriundas do distanciamento geográfico e cultural que separa *sujeito-da-câmera* e personagem e torna esse ator social tão singular em relação à sociedade moderna.

O que veremos ao longo da obra é que o filme se divide entre uma perspectiva de exploração de um ator social e suas peculiaridades, que o tornam um personagem atraente e singular, e o processo de aproximação entre diretor e ator social. O mundo singular de Dionísio e o mundo do *sujeito-da-câmera*, ambos derivados do mundo histórico, cuja aproximação e troca mais evidente se dá através de uma metodologia observacional e, posteriormente, de breve interação.

O modo observativo, empregado por Pimentel, escapa dos vícios reproduzidos por diretores que optam por essa estratégia na elaboração de filmes não ficcionais. O emprego deste método, em *Nada com Ninguém*, não se pauta pela eminência de um acontecimento

dramático, ou se mantém pela expectativa do acompanhamento da rotina de um personagem em um momento delicado, ou alguma crise, o que auxiliaria na construção dos indivíduos enquanto heróis ou mesmo em personagens desfavorecidos, como vemos em *Primary* (1960) ou *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), cuja montagem dramática presa pela construção de arquétipos da tradição literária e cinematográfica. Essa característica de valorização do protagonista enquanto sujeito desfavorecido pela situação é recorrente no cinema direto norte-americano, cuja tecnologia que possibilitava o acompanhamento da intimidade e das rotinas dos atores sociais, favorecia a construção do personagem desfavorecido (WINSTON, 1988: 275). Na contramão dos protótipos citados acima, Dionísio é então construindo, desobedecendo os modelos conhecidos, sendo ele o personagem de sua própria vida, dentro de um contexto audiovisual que não exerce grandes transformações em sua personalidade ou alterações em sua rotina, é ele, personagem, um sujeito do mundo real que, como grande parte dos indivíduos que ocupam o mundo histórico, não são heróis ou antagonistas, para citar alguns arquétipos.

*Nada com Ninguém* também é marcado pela alternância dos enquadramentos, que privilegiam os planos médios e os primeiros planos, ou close-up. Dessa forma o *sujeito-da-câmera* enfatiza dois aspectos fundamentais do filme: primeiro o comportamento tranquilo e os movimentos lentos de Dionísio (respiração, coceiras pelo corpo etc.) e, segundo, as singelas e vagarosas expressões de seu personagem, cujo rosto tranquilo é marcado pela idade, pelo sol e pela falta de cuidados médicos e odontológicos: percebemos como o ator social balbucia com frequência o único dente que lhe resta.

Nas breves “trocas de olhares” que acontecem entre ator social e a câmera, Dionísio demonstra não se incomodar com a presença do aparato técnico e continua a levar sua rotina solitária, pacata e sem muitas obrigações. Essa sensação de quietude e mansidão são sensações reforçadas por uma estética fotográfica que preza por longos planos, sem qualquer movimento de câmera ou agitação. A câmera no tripé limita a autonomia do fotógrafo, ao mesmo tempo que permite longos planos estáticos, sem tremer.

Sem apego à uma construção claramente cronológica, a única linearidade percebida se manifesta através do próprio processo de realização do filme, em que o *sujeito-da-câmera* vai ao encontro de seu personagem, observa-o e em seguida estabelece uma relação que permite uma singela interação e troca de experiências. O cineasta se aproxima ainda mais do mundo de seu personagem e tenta trazê-lo também para seu, mostrando a Dionísio sua imagem no

monitor da câmera. Essa mínima parte, dentro da narrativa, uma vez que em nesta análise buscamos dedicar também nosso olhar ao processo de construção do personagem, nos lembra a construção que Robert Flaherty faz de seu personagem, Nanook. Salvo, é claro, suas distintas proporções.

Para dar destaque à natureza “primitiva” e ingênua do esquimó, Flaherty registra e representa a cena que Nanook, no mercado local, se interessa pelo fonógrafo e, instigado sobre como o equipamento funciona, tira o vinil do aparelho e o morde – alguns dizem que esta cena foi encenada. De maneira parecida vemos ocorrer uma breve interação entre Pimentel e Dionísio, em que o cineasta propõe que o protagonista se veja no display/ LCD da câmera. O ator social age de forma ingênua diante de sua própria imagem, e demonstra sua simplicidade perante o fato ao proferir os seguintes comentários (única parte do filme, com exceção de outro breve trecho em que Dionísio oferece dois abacaxis a Pimentel, em que temos em áudio e vídeo, captados de maneira sincrônica, as falas do protagonista):

(Dionísio) Olha, parece uma mulher.

(Pimentel) Como?

(Dionísio) Parece uma mulher!

Agora parece um homem com um chapéu.

Agora se parece um pouco comigo.

Vai ver que sou eu mesmo.

(Pimentel) Como você sabe que é você?

(Dionísio) Ah, porque eu me movo e ele também se move. Faço assim e ele vira, faço assim e ele virá pra lá.

E agora até o cabelo dá pra ver que é branquinho<sup>9</sup>.

Ainda sobre a metodologia adotada podemos constatar, de acordo com os modelos investigados até aqui, que o modelo de observação realizada por Pimentel se diferencia das estratégias comumente empregadas, principalmente àquelas oriundas do cinema direto. Ao invés de seguir o problema e observá-lo, dando abertura a procedimentos técnicos como grandes planos-sequência, comuns no cinema direto norte-americano, a temática abordada por Pimentel permite que o cineasta explore a calma do ambiente e reforce seu discurso e

---

<sup>9</sup> Diálogo realizado originalmente em espanhol. TC: 09:37”.

reflexões, estabelecidas pelas asserções subjetivas de seu ator social, pelo emprego de planos parados, marcados no tripé, que permite poucos movimentos da câmera que já não está mais no ombro ou nas mãos, como gostavam de empunhá-las os componentes da *Drews associates*, ou como fizera João Moreira Salles em *Entreatos* (2004).

Os poucos movimentos de câmera que podemos visualizar são aqueles que se sucedem em momentos de indeterminação total. Quando o *sujeito-da-câmera* arrisca acompanhar Benito, filho de Dionísio, que tenta se esconder do equipamento. Benito torna-se um personagem secundário, cujo interesse do cineasta está no fato de ser considerado um “menino selvagem”, embora tenha mais de 40 anos. Nos raros momentos em que aparece, à distância, ele está se escondendo, correndo, sozinho, acreditando não estar ao alcance do *sujeito-da-câmera* que informa através de caracteres que reciprocamente eles, cineasta e personagem coadjuvante, temem-se.

Nesses breves momentos de liberdade e quebra da rigidez estabelecida pelo tripé, pela enunciação, pela estilística e temática do filme, o documentário se aproxima de seus primórdios do método observacional de realização não ficcional. Com a diferença de que nas poucas cenas de sutis interações, há consciência da interferência e troca entre os dois mundos, do realizador e do ator social, o que Pimentel registra para posteridade sem má consciência.

Em nenhum momento percebemos qualquer resistência do ator social em receber o cineasta em sua “vida”, o que pode ser notado é que o *sujeito-da-câmera* parece ser ignorado pelo personagem; não por arrogância, ou presunção, mas pelo fato de que Dionísio não está acostumado a lidar com a presença de outras pessoas, além, é claro, de seu filho Benito, por isso Pimentel, e o que ele está fazendo ali, passa despercebido pelo ator social. O fato de Dionísio praticamente não manter contato com o mundo exterior, apenas com seu amigo Salvador, que como o próprio ator social informa, sempre visita-o, “a última vez foi há 5 anos”, reforça a impressão de que o protagonista não tenha real noção do que está sendo realizado naquela situação (o documentário).

Essa perspectiva, e na medida em que o espectador reforça essa consciência, ajuda na criação de uma atmosfera de legitimidade de um discurso audiovisual ainda mais fidedigno do que foi proposto pelos entusiastas norte-americanos que pretendiam ser a mosca na parede. Se conceitos como o de fabulação apregoam que uma pessoa sempre estará atuando diante das câmeras, mesmo quando o equipamento esteja disposto de maneira discreta, e que a

consciência da presença e da repercussão que o aparato cinematográfico irão proporcionar àquela situação filmada/gravada, e se mesmo na vida cotidiana os indivíduos estão sempre atuando, o que dizer de uma pessoa que não vive em sociedade e que possivelmente desconhece os meios e veículos de comunicação modernos?

Se partirmos desse parâmetro, poderemos constatar que Marcos Pimentel goza de uma oportunidade única para o campo do cinema não ficcional - mais ainda do que gozavam os antropólogos e etnógrafos que se valendo de uma observação participativa, buscavam comunidades e culturas isoladas para explorá-las e representá-las, uma vez que a presença de um sujeito externo, distinto, poderia motivar uma encenação para esses indivíduos, mesmo que os representados também compartilhassem da ingenuidade de Dionísio - explorando um ator social que se torna personagem singular, ainda que ordinário.

Se refletirmos sobre os embates éticos promovidos pelas correntes anglo-saxônicas e francofônicas do cinema direto, em que os franceses acusavam os norte-americanos de se pautarem por uma premissa ética, documental e não intervencionista que não cabia ao cinema constituir e que a captação de situações livres da interferência do cineasta ou do aparato técnico era uma utopia impossível de se realizar, uma vez que os atores sociais sempre estariam interpretando em alguma medida para câmera, como supostamente fizeram os protagonistas de *Primárias* e *Crise*, o que dizer de um personagem que desconhece completamente a tradição do cinema documentário, da produção audiovisual, ou que não se abala com a presença do *sujeito-da-câmera* e ignora-o? Teria esse ator social a capacidade de encenar para um aparelho (que ele não sabe do que é capaz) desconhecendo sua função?

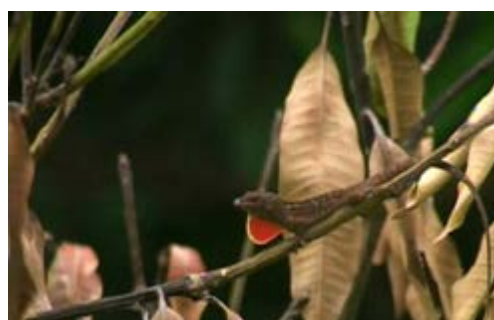
Dentro dessa atmosfera não ficcional há momentos em que o realizador não hesita em construir sua diégese cinematográfica, e nesse contexto, que não evocam a participação do ator social, uma sequência se destaca. Não apenas por “tirar” o protagonista por um tempo de cena, mas por assumir características ficcionais de montagem próximas da encenação. Nessa mesma sequência o *sujeito-da-câmera* descara seus objetivos e dá prioridade à temática que está subjetivada em seu trabalho, mas que nesse momento vêm à tona do discurso fílmico. Em uma montagem dinâmica, marcada pelo som não diegético, que enfatiza as sensações e emoções propostas, e, mais importante, dá ritmo e marca a montagem em cortes secos: um balde pendurado no teto da casa de Dionísio assume a representação poética de um pêndulo, perspectiva confirmada pela inserção do efeito de áudio, não diegético, de um relógio “tic tac”, que marca o balançar do balde (pêndulo), e a inserção de distintas imagens que

representam o ritmo que segue a vida do ator social e os detalhes de sua casa. Essa sequência é precedida pelos caracteres, em primeira pessoa, que representam as palavras do *sujeito-da-câmera*: “Me aproximo de seu mundo” <sup>10</sup>.

Essa aproximação, ou inserção no mundo do personagem, por parte do cineasta, é ilustrada por uma sequência de imagens que enfatizam os aspectos da vida simples e rústica de Dionísio, mostrando-nos detalhes de sua humilde casa: cenas marcadas por uma montagem ritmada pelo som do relógio “poético” que apenas existe na esfera diegética, mas se assemelha a o ritmo cotidiano do ator social.

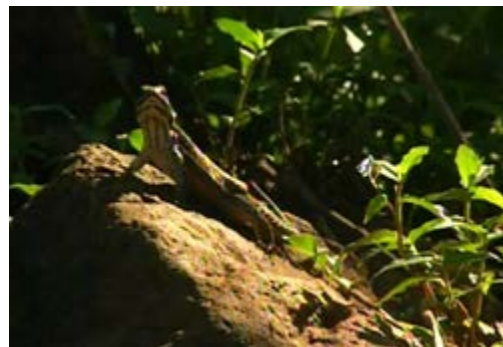
Outra sequência marca também a montagem como momento para construção de sentidos do filme e do próprio personagem. Dionísio, que é mostrado como sujeito em perfeita harmonia com o ambiente, vive um ritmo tão calmo quanto os demais animais da fauna local. O ator social estabeleceu sua particular relação com o tempo e o silêncio, cuja mensuração é distinta do que fazem os relógios e as pessoas nas cidades. Ele se “relaciona” com a rotina dos animais que coabitam com ele as montanhas de Havana. Isso o diretor apresenta em uma breve sequência em que intercala (conforme imagens a baixo que seguem a ordem da montagem), através de cortes secos, as expressões físicas de Dionísio em contraposição a de pequenos lagartos da região que foram registrados pelo olhar atento do fotógrafo.

Essa “comparação” evidencia o caráter animalesco do ator social, no sentido de que ele, assim como os demais animais locais, cria sua própria relação com o tempo e o espaço e desenvolvem suas rotinas de maneira particular.



---

<sup>10</sup> Os caracteres e, em seguida, a sequência aos qual nos referimos enfatizam aspectos do ritmo e da vida simples do personagem. TC 05:03”.



Por essas aberturas metodológicas o filme também carrega características do modo de representação denominada por Bill Nichols como modo poético.

O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam soluções. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas (NICHOLS, 2009: 138).

Dessa realização que surge da observação, englobando elementos sonoros, em grande parte, capitados de maneira sincrônica, e se vale de elementos visuais e estéticos imprescindíveis para abordagem do tema, o *sujeito-da-câmera* se envolve com seu personagem, mas sem requerer dele uma performance típica do cinema ficcional, e adentra no mundo de seu objeto fílmico passando a fazer subjetivamente parte da história. Por se valer de um ator social que age dentro de um campo gravitacional regulado por seu espaço reduzido, sua própria relação

com o tempo e sem interferências externas, Marcos Pimentel consegue realizar um filme pautado na observação, mantendo-se recuado, mas sem receio de agir quando necessário, ao mesmo tempo que consegue agregar um rigor estético e narrativo, explorando de Dionísio toda singularidade que ele oferece.

## Referências bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (2002). Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Ed. Livraria Saraiva no Brasil.
- Bernadet, J. C.. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mascarello, F. (org.). (2009). *História do cinema mundial*. 5 ed. Campinas-SP: Papirus.
- Nichols, B. (2009). *Introdução ao documentário*. 4 ed. Trad Mônica Saddy Martins. Campinas-SP: Papirus.
- \_\_\_\_\_. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, SAICF.
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação.
- \_\_\_\_\_. (1999) *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Universidade da Beira Interior. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Vallejo, A. (2008). *Protagonistas de lo real: La construcción de personajes en el cine documental*. Secuencias: revista de historia del cine 27. Universidade Autónoma de Madrid. p 72-89.
- \_\_\_\_\_. (2008). Deshilando el guión de Balseros. In: La construcción narrativa en el cine documental. Doc On-line, n. 06, Agosto, 2009, p 71-90.

## I SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR DE CINEMA

América Latina e Contemporaneidade

**GT:** Cinema e História

**Autor(a):** Luzileide Silva<sup>1</sup>

**Título:** A construção do passado no documentário *Você conhece La Conga?*

### Resumo

O documentário *Você conhece La Conga* (2007), de Sérgio Borges, faz um resgate histórico do assassinato do menino Carlos Werneck ocorrido no bairro Siqueira Campos, na década de 1960. O crime teve ampla divulgação dos meios de comunicação e criou no imaginário da população da época o mito de La Conga como “bárbaro assassino”. Em seu filme, Sérgio Borges procura levantar questionamentos sobre a autenticidade de determinados fatos divulgados pelas mídias e os interesses políticos na exploração do caso. A proposta desta análise é investigar como o documentário emprega elementos como a encenação construída, matérias de jornais, obras literárias (cordéis) e a narração como instrumentos de memória para rerepresentar e, algumas vezes, reconstituir determinados fatos históricos.

**Palavras-chave:** cinema, documentário sergipano, história, material de arquivo.

### INTRODUÇÃO

Esse artigo é uma análise da utilização de elementos imagéticos e sonoros que envolvem a (re)construção do passado no documentário *Você conhece La Conga?*, do diretor sergipano Sérgio Borges. Através de artifícios como a encenação, material de arquivo e narração, o documentário busca fazer uma revisão histórica do crime cometido por Antônio Feliciano Macedo, o La Conga, contra o menino Carlos Werneck.

O crime ocorreu em 1961 foi amplamente explorado pelos meios de comunicação, que aumentaram suas vendagens com especulações sobre “o bárbaro assassinato”. As suposições em torno do caso passaram a povoar o imaginário popular da época e criaram o mito de La Conga, “o monstro do Aribé”. No entanto, o documentário utiliza essas memórias para gerar questionamentos sobre a história, o papel desempenhado pela mídia e os interesses políticos na espetacularização do caso La Conga.

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Sergipe.

## APROXIMAÇÃO COM O PASSADO

Muitas vezes o documentário, e o cinema como um todo, reencena a memória histórica, dando a entender que o passado é um fato consumado, não permitindo que seja observado as lacunas e os vazios existentes entre as representações históricas. No entanto é o domínio documental quem mais comumente se apoia na memória oral para construir sua narrativa. De acordo com Thompson (1992) a história oral pode contribuir para preservação da história, possibilitando a evidência de fatos coletivos. Mas é preciso entender que a memória é uma construção psíquica e intelectual, que se baseia em fragmentos do passado (LE GOFF, 1990). Sendo assim, as memórias podem ser imprecisas e o passado que elas trazem a tona pode ser imperfeito, pois é impossível ser reconstruído em sua totalidade. É a partir deste entendimento, notamos que o documentário *Você conhece La Conga?* cria artifícios distintos através da memória para se aproximar do passado, mas também o utiliza para questionar a versão oficial e a memória coletiva de alguns de seus entrevistado, além de apontar o papel dos meios de comunicação na formação da memória coletiva.

*Você conhece La Conga?* se baseia principalmente em entrevistas de familiares e de populares que viveram na época do ocorrido. Mas também utiliza depoimento de especialistas (jornalista, historiador e psicólogo) que contestam determinados pontos da versão oficial do caso. No documentário, a memória popular passa a ser o fio condutor da narrativa e as entrevistas dos especialistas funcionam como uma espécie de mediadora entre o passado e o presente.

O documentário tem início com uma cartela explicativa, que antecipa algumas informações, tais como o direcionamento e a abordagem do documentário. Isto é, a cartela já demonstra o desejo do documentário de produzir questionamento, algo também facilmente observável pelo questionamento em seu título. Logo após à cartela expor alguns dados referentes à temática, um flashback é apresentado dando início a um dos primeiros artifícios para a aproximação com o passado. Trata-se de uma encenação construída de meninos jogando futebol e um sapateiro trabalhando. Essas imagens em preto e branco são intercaladas e usadas em conjunto com seus respectivos sons ambientes para recriar o período em que o crime ocorreu. Nestas imagens encenadas também são apresentados alguns dados fundamentais para se compreender a trama que envolve o crime contra o menino Carlos Werneck: o areal, meninos jogando futebol, o sapateiro. No *flashback* o cotidiano de ambos os envolvidos se intercalam para gerar uma reconstrução simbólica de um tempo.

## FLASHBACK PARA CRIAR APROXIMAÇÃO COM O PASSADO



Fonte: Frames retirados do documentário Você Conhece La Conga?

Outro artifício para uma aproximação com o passado é uma sequência com material de arquivo, trilha musical e voz textual em forma de narração radiofônica. Nesta sequência, os materiais de arquivo, que são *leads*<sup>2</sup> de jornais da época, se justapõem rapidamente e, auxiliados pelo ritmo da música e pela narração em tom de escalada<sup>3</sup>, criam não só a noção de passado, como também a impressão de veracidade dos fatos expostos. Neste trecho, a narração faz afirmações contundentes sobre os fatos ocorridos e os materiais de arquivo apoiam o que é narrado. Assim, o material de arquivo associado a narração provocam um entendimento que La Conga é de fato o culpado pelo assassinato de Carlos Werneck.

A escolha por reproduzir ou representar esses dois meios de comunicação, o rádio e o jornal impresso, também são uma tentativa de aproximação com a época. Pois é preciso atentar que em Sergipe, no início de 1960, a televisão ainda não havia se instalado e as informações circulavam pelos jornais impressos, cinejornais ou pelas rádios. Então, é possível observar que através da alusão aos meios de comunicação, o documentário procura provocar uma reflexão sobre como se deu a criação da memória coletiva através da mídia. Notamos ainda que, em um primeiro momento, mesmo sem o emprego da entrevista, ou seja, sem a utilização da memória, o documentário consegue provocar uma idealização de La Conga como um assassino vingativo.

## QUESTIONAMENTO DO PASSADO

---

<sup>2</sup> Lide ou *lead* (inglês) compreende a parte introdutória de uma matéria jornalística e procura sintetizar o conteúdo total do texto. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/lide>>. Acessado em: 18 dez. 2016.

<sup>3</sup> A escalada é o nome técnico da abertura de um rádio ou telejornal. Trata-se do anúncio das principais notícias do dia são narradas pelos apresentadores em um ritmo alucinante e de forma impactante. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/lide>>. Acessado em: 18 dez. 2016.

Muitas vezes os documentários utilizam o material de arquivo para ilustrar e comprovar fatos do passado, uma espécie de prova, ou seja, são utilizados para demonstrar a veracidade do que se diz. No caso de *Você conhece La Conga*, além dessa utilização, o material de arquivo também é empregado para formalizar as incertezas sobre o passado. No documentário, o primeiro depoimento é do cordelista João Firmino, popular que era um adolescente na época do ocorrido. Seu depoimento é utilizado logo em seguida as primeiras sequências para contextualizar alguns fatos e reforçar as ideias já apresentadas, tanto na cartela inicial como na construção encenada. Já o segundo depoimento, da jornalista Joana Cortês, é empregado para instaurar uma determinada incerteza sobre as “verdades” do caso. Em sua fala a jornalista revela que, ao revisitar o caso para uma matéria, descobre o desaparecimento dos documentos do julgamento e também a inexistência de registros do caso na casa de detenção.

#### MATERIAL DE ARQUIVO PARA GERAR QUESTIONAMENTOS SOBRE O PASSADO



Fonte: Frames retirados do documentário *Você Conhece La Conga?*

É a partir do depoimento de Joana Cortês que se instauram de suspeitas sobre a versão oficial. Então, o documentário passa a usar o material de arquivo para auxiliar a reconstrução do ocorrido e os fatos passam a ser estruturados através das recordações de populares e também da família da vítima. É a entrevista de Cristina, irmã de Carlos Werneck, que guia grande parte da narrativa, o seu olhar possibilita uma primeira compreensão da história, isto é, a versão difundida e amplamente divulgada pela mídia. Nesta sequência, o material de arquivo é usado para auxiliar na formulação da versão da história, preenchendo lacunas e respondendo pontos não esclarecidos pelos depoimentos. Assim, o material de arquivo passa a ser utilizado em conjunto com a entrevista para sustentar as afirmações feitas por Cristina.

É preciso explicitar que em *Você conhece La Conga?* existem basicamente dois tipos de material de arquivo: os jornais e trechos do cordel “*O bárbaro assassino do menino Carlos Werneck*”, escrito por Manoel D’Almeida Filho. Normalmente, esses materiais são utilizados de maneiras distintas: algumas vezes para mostrar que a memória popular incorporou o

discurso oficial; outras para questionar ou criar conflito com outras possibilidades do crime; e as vezes, para sustentar as alegações feitas pelos entrevistados, servindo de ligação entre um ponto e outro da história.

## **O MATERIAL DE ARQUIVO PARA REAFIRMAR O PASSADO**

Em muitos documentário o material de arquivo é utilizado apenas para ilustrar o que é dito pelo depoimento, exercendo a função de clarificar sobre o que se fala. Em *Você conhece La Conga?* essa função é desempenhada quase sempre por trechos do cordel “*O bárbaro assassino do menino Carlos Werneck*”, que além de ilustrar, complementa partes do depoimento de Cristina. Isto porque, o depoimento se constitui de memórias, ou seja, fragmentos de recordações, que muitas vezes são falhas. Entretanto, o cordel, é um material de arquivo, ou seja, uma documento que conserva os dados e possui uma síntese dos acontecimento. No documentário, o cordel que passa a costurar as memórias dos entrevistado, ligando pontos e tornando a narrativa clara.

É importante entender que para além de uma obra literária, o cordel é um arquivo produzido em um tempo histórico passado e, que por si só, já carrega uma determinada significação. Pois, o material de arquivo representa um discurso, de uma determinada época, que carrega suas próprias verdades e realidades (LINS, RESENDE, FRANÇA, 2011). Sendo assim, o cordel representa um tempo específico, o que acaba por associá-lo ao conceito de documento, isto é, ele é um material produzido em um período específico, conservado para contar a história e que se relaciona diretamente à memória de um mundo e um tempo. Sendo assim, devemos entendê-lo como um material de arquivo que foi gerado pelo esforço de alguém para produzir uma memória de uma determinada situação em um determinado tempo (CURSINO; LINS, 2010).

Em *Você conhece La Conga?*, o cordel é usado em conjunto com o depoimento de Cristina, para reproduzir o que foi dito e pensado na época do crime. Portanto, os trechos do cordel são empregados, em alguns momentos, em forma de textos narrados e ilustrados para ajudar esclarecer pontos da versão oficial. Podemos perceber essa utilização em trechos da entrevista de Cristina, onde as informações são reforçadas constantemente por estas inserções. Normalmente, esses trechos detalham pontos não aprofundados por ela em seu relato e que acabam por deixar brechas interpretativas, como o fato de La Conga praticar tiros no quintal; a denúncia dessa prática feita por seu pai ao prefeito de Aracaju; a expulsão de La Conga do

Corpo de Bombeiro como resultado da denúncia de seu pai; ou o tratamento intensivo da mídia dado ao caso.

### O USO DO CORDEL PARA REAFIRMAR OS FATOS



Fonte: Frames retirados do documentário *Você Conhece La Conga?*

Esta forma de utilização do cordel é possível por seus dados se apresentarem condensados e intactos desde o tempo de sua produção, nele as informações não se dissipam, assim, podem ser usadas para tapar lacunas, ajudando a simplificar a história. No entanto, como uma obra produzida na época do crime, o cordel se ampara no que estava sendo amplamente divulgado pela mídia e pela especulação da opinião dos populares que ainda viviam o calor dos acontecimentos. Assim, da mesma forma que a memória de Cristina, o cordel deve ser compreendido como uma construção elaborada naquele tempo e que esteve sujeita as influências daquela época. Portanto, a utilização do cordel, como base para explicar os episódios do passado, serve para fortalecer o discurso amplamente difundido.

### O MATERIAL DE ARQUIVO PARA CONTESTAR O PASSADO

Para criar um contraponto com a versão oficial, o documentário *Você conhece La Conga?* utiliza o depoimento de especialistas, que observam o caso com um olhar mais crítico que destoa da versão oficial, divulgada pelos meios de comunicação. É o caso do depoimento da jornalista Joana Cortês, do historiador Marcos Odara e do psicólogo Alberto Guimarães. Para reforçar os depoimentos destes especialistas são utilizadas imagens dos *leads* dos jornais da época. No entanto, trata-se das mesmas imagens que são usadas para ilustrar e reforçar o depoimento de Cristina.

Observamos que apenas depois de estruturar uma visão total da versão oficial é que o documentário insere mais categoricamente um contraponto com os depoimento dos especialistas. O novo enfoque se inicia com a entrevista do historiador Marcos Odara, o qual atenta para os interesses políticos que envolviam o caso. Segundo o entrevistado, a cidade

vivia uma crise institucional e havia uma disputa pelo poder. Inclusive, declara que o partidário político é um dos motivos do desentendimento entre a família da vítima e do acusado. Para Marcos Odara, a atenção dispensada no crime serviu para encobrir outros tipos de conflitos, ainda afirma que o caso de La Conga foi usado para desviar a atenção do que ocorria nos bastidores políticos da cidade. Até a inserção da fala de Marcos Odara, as dúvidas geradas logo no início do documentário, com o depoimento de Joana Cortês, haviam se dissipado em meio as declarações contundentes de Cristina e a comprovação de sua fala pelos materiais de arquivo.

Entretanto, os mesmos *leads* de jornais usados para comprovar as falas de Cristina são utilizados para evidenciar a fala de Marcos Odara, o que provoca um determinado conflito entre o que foi e o que é visto e dito. Esse conflito acaba por acarretar questionamentos sobre as verdades do caso. O material de arquivo antes utilizado para provar que La Conga era um assassino cruel agora é utilizado para comprovar que houve um exagero e que a mídia dispensou uma grande energia na cobertura do caso.

#### COBERTURA DA MÍDIA SOBRE O CRIME



Fonte: Frames retirados do documentário *Você Conhece La Conga?*

Notamos que em *Você conhece La Conga?* a dupla utilização dos *leads* evidencia essa dualidade dos materiais de arquivo, pois em um primeiro momento se alinham com o discurso oficial, reforçando a produção de memória coletiva que foi formada na época; em outro são ressignificados e empregados para demonstrar a espetacularização sensacionalista e a cobertura passo-a-passo da investigação.

Esse forma de aplicação do material de arquivo pode parecer conflituosa, então é preciso compreender a dualidade desse tipo de asserção, pois o material de arquivo é algo provido de um referencial próprio, e nem sempre os documentários os reivindicam como documentos que expressem verdade, realidade, ou no sentido intrínseco em que foram produzidos, mas os ressignificam, reinventam, dando-lhes novos sentidos (MORETTIN, 2012). Mas também é preciso notar que a memória é uma construção elaborada no presente, ou seja, no momento que os fatos acontecem, então Le Goff (1992) nos atenta que mesmo nas sociedades desenvolvidas, os novos formatos de arquivos (orais e audiovisuais) não escaparam à vigilância dos governantes, que tentam controlar a produção de memória através de inúmeros utensílios, principalmente com o auxílio dos meios de comunicação. Pois a memória coletiva não é somente uma conquista social, é também um instrumento e um objeto de poder.

O que podemos perceber é que durante o depoimento do historiador o material de arquivo sofre uma ressignificação, e ao invés de corroborar com o discurso oficial, elas ajudam a evidenciar a influência que os meios de comunicação tiveram na formação da opinião pública e na criação de uma memória coletiva.

## COBERTURA DA MÍDIA SOBRE O CRIME



Fonte: Frames retirados do documentário Você Conhece La Conga?

Outro momento evidencia a fabricação de uma memória coletiva no documentário é o depoimento do psicólogo Alberto Guimarães, no qual se levanta uma suspeita sobre a autoria do crime por La Conga. Durante este depoimento temos a inserção de imagens de *leads* de

jornais demonstrando que La Conga nunca confessou o crime. Essas informações dão a entender que quem acaba por julgar La Conga é uma mídia especulativa, que lucrava com a venda de jornais e, ao mesmo tempo, de certa forma, ajudava a encobrir ou dar visibilidade a escândalos políticos.

Sendo assim, as informações acrescentadas pelos especialistas, associadas aos *leads* dos jornais, acabam por criar reflexões sobre as verdades apresentadas; também geram questionamentos e induzem a uma nova análise do passado. Ao fim as incertezas sobre quem realmente foi La Conga são maiores que as do início do documentário e permite observar uma realidade mitologizada e travar um embate entre a certeza e a dúvida, que causa quase que instantaneamente uma aproximação e uma distanciamento com o suposto assassino.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.9, n. 17, jan/jun.2010. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/462/384>>. Acessado em: 12 jan 2016.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de *documento* e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MORETTIN, Eduardo. **Dimensões históricas do documentário brasileiro**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.25, n.º 49, p. 125-152, 2005. Disponível em; <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100007&script=sci\\_arttex](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100007&script=sci_arttex)> Acessado em: 27 jul. 2015.

MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. A. **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

THOMPSON, Paul. A voz do Passado. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

## **E SE VIVÊSSEMOS TODOS JUNTOS: Relações de Gênero, Poder e Geração**

G.T: CINEMA E GÊNERO

Magna Maria de Oliveira Santos (Autora)

Cristiane Mirtes da Fonseca (coautora)

### **RESUMO**

Este trabalho tem por objetivo analisar, do ponto de vista da psicanálise, o filme: *E se vivêssemos todos juntos?* É uma produção francesa, do autor e diretor também francês Stéphane Robelin, França/Alemanha: Imovision, 2011. 96 min. Também foi dele a responsabilidade de escolher o roteiro, onde os personagens são: Annie (Geraldine Chaplin), Jean (Guy Bedos), Claude (Claude Rich), Albert (Pierre Richard) e Jeanne (Jane Fonda), Dirk (Daniel Bruhl). O filme conta a história de cinco amigos que se encontrando na velhice decidem morar juntos, porque já sinalizavam o que é inevitável: a velhice, o asilo, a solidão e a morte. “E se vivêssemos todos juntos?” Não deixa de indicar algo que, do ponto de vista da psicanálise, nos parece interessante: O real em cena na velhice e os efeitos da cultura sobre ela. Ademais, entre eles, há mulheres que começam a desfiar sobre casamento, (in) fidelidade, sexualidade temas reprimidos em sua juventude, mas que agora vêm à tona num momento em que ressignificam sua vida, sua subjetividade. Afinal de contas, viver juntos pode ser, não necessariamente envelhecer juntos, mas, recomeçar, dar uma chance ao princípio do prazer.

**Palavras-chave:** Velhice. Dependência. Gênero. Sexualidade. Morte.

### **INTRODUÇÃO**

**E se vivêssemos todos juntos?** Não deixa de indicar algo que, do ponto de vista da psicanálise, nos aparece interessante: O real do corpo em cena na velhice e os efeitos da cultura sobre ela. A falta de respeito, falta de consideração, a agressão psicológica e até física que os idosos sofrem. Precisa-se falar sobre isso e sobre a ideia de que idosos “não são anjos”, ou seja, discutir sobre o corpo e a sexualidade que sempre existiram, mesmo antes da famosa pílula azul. É para além desse corpo orgânico, que a psicanálise coloca em cena um corpo atravessado pelo Outro, pelo desejo, pelo sofrimento, corpo habitado por um sujeito, onde cada um com suas peculiaridades tem uma maneira própria de conduzir o real.

Por mais que a mídia e as indústrias farmacêuticas propaguem a longevidade, o ser humano caminha para o desgaste físico e mental, como já previsto por Freud (1930),

O mundo não está em conformidade com o princípio de prazer, embora seja este, que estabelece a finalidade da vida. Ele ameaça o sujeito fazendo-o sofrer a partir do corpo fadado ao declínio; do mundo externo porque tem forças destruidoras da natureza; e do ser humano e suas relações com outros, que segundo (FREUD, 1930), é a que mais doe. Afinal envelhecer é saber lidar com a castração, com a falta, com a dor das relações, da existência. Quem não envelhece morre, e quem não morre envelhece. É a lei da vida! A não ser que inventem um remédio mágico ante morte. Até lá vive-se com essa **falta**.

Dentro dessa perspectiva, o presente artigo objetiva fazer uma leitura analítica do filme **E se vivêssemos todos juntos?** Dirigido por Stéphane Robelin. Para tanto, a análise será fundamentada pelos preceitos psicanalíticos freudianos e lacanianos. Vamos nos valer de alguns conceitos como Velhice, asilo, solidão e morte.

## **O filme**

É assim que se iniciam as primeiras cenas, ao som do tic-tac ao marcar, talvez a falta de tempo que se precisa ter, ou a falta de tempo que já não se tem, porque se tem pressa. Tempo e espaço marcado em cada personagem com suas devidas atividades: Jean desligando o rádio ao noticiar o agravamento da crise financeira. Ele é um militante, que mesmo velho continua lutando por seus direitos. É casado com Annie que saudosamente folheia fotografias de sua família. A seguir mostra Albert com um diário fazendo anotações para memorizar, ele apresenta desde o início pequenos esquecimentos que vão se tornando mais evidentes. É casado com Jeanne que foi professora universitária, tem câncer e prefere esconder do marido rasgando os exames. Em seguida aparece Claude revelando fotografias de mulheres nuas. Não é casado, relaciona-se com prostitutas e tem uma vida sexualmente ativa.

O segundo longa de Stéphane Robelin (2011) conta a história de cinco amigos de longa data, que se encontram na velhice, e que por problemas distintos como financeiro, solidão, iminente morte, câncer, demência senil, a ausência e a incompreensão dos familiares, e por uma alternativa aos asilos, decidem morar juntos. Agregando-se aos cinco amigos, aparece o jovem estudante Dirk que decide juntar-se a eles para seus estudos antropológicos, transformando sua experiência numa tese de etnologia. O filme é

narrado de forma leve e bem-humorado, sem esconder as dores e as frustrações da terceira idade.

Frustração que é bem demarcada na cena quando Jean vai exercer sua militância política no social. As cenas mesclam com humor assuntos que devem ser pensados e discutidos, principalmente porque todos nós caminhamos para o mesmo fim. O que se escapa e causa sofrimento pode ser conduzido pelo sujeito com bom humor. Foi o que (FREUD, 1927) denominou de Chiste, este processo psíquico breve e prazeroso, que faz uso da linguagem para dizer o que está para além dela.

É o que (LACAN,1999) chamaria de um dito do não dito. É uma espécie de válvula de escape do nosso inconsciente, para dizer, em tom de brincadeira, aquilo que se pensa de verdade. Como diria (FREUD, 1905) o humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.

Circunstâncias que levaram Jean e seus amigos a frustração de serem ignorados como sujeitos. É a reivindicação é uma cena marcada com tristeza e certo humor, em que, mesmo sendo ignorado pelo policial, Jean atira uma pedra no capacete de um deles, sem ser percebido. Revolta-se por não ter sido preso e pergunta: “Por que não me prenderam”? O amigo responde justificando: “É mais fácil prender os jovens”!

Não ter sido visto e ouvido, tornava-o invisível no meio da multidão, como uma reivindicação sem importância. É como se o policial pensasse: ele é velho mesmo, vai morrer, não vale a pena prendê-lo ou coitado, não posso prendê-lo porque é velho. Quando na verdade, Jean fica revoltado por sua invisibilidade, o enfraquecimento de sua militância, sua identidade e enfim, de sua vida! O pensamento de que a velhice é o fim, que ela coloca as pessoas no papel de pobres coitados, de pena, de pouca importância, é muito comum. Afinal “ele é velho”, esquecendo-se que são sujeitos com ideias, opiniões e que são sábios de vivência.

Em “O avesso da psicanálise”, (LACAN,1992) afirmou que “tudo que existe como origem da fraternidade é a segregação”. Em outros termos, é o que Freud denominou de ódio do semelhante. O semelhante é segregador na medida em que a imagem que vejo nele perpassa a minha, ali onde o insuportável de uma cena se mostra pelo furo que toda imagem nos devolve. O semelhante que se odeia ou não se quer ver é “O estranho” que (FREUD, 1919), descreve como *Unheimlich*, algo que “pode ser

secretamente familiar (*Heimlich*), e que foi submetido ao recalque”. O estranho é, então, esse familiar e semelhante que retorna do recalcado”.

Recalcado que se mostra através do sonho de Jean relatado para Anne, quando estavam aconchegados: “Ontem sonhei que ficava mais jovem, que voltava a minha infância, jogava bola, engatinhava pelo chão, chorava porque tinha fome, acabei no ventre da minha mãe. Era quente, me senti bem. Quando acordei, percebi que passei mais tempo morto do que vivo”. O estranho é o familiar desamparo humano que manifesta através do sonho seu desejo de ser amparado. Como diria (FREUD, 1909), o sonho é uma manifestação inconsciente do desejo.

O desenvolvimento das cenas é realizado de uma forma tão dinamizada que todos entram e saem de cena quase impercebível, assim, como a própria velhice. Em um passeio de rotina com o cachorro, Albert escorrega e é levado ao hospital. Jeanne indo ao seu encontro se pergunta por que a vida inteira é planejada, exceto a velhice. “O que vamos fazer dos nossos últimos anos”? Na realidade se buscam a vida toda trabalhar, acumular bens para usufruir quando aposentar, ou deixar algo aos filhos. Quando chega a velhice, o que fazer? O sentimento de impotência diante de decisões e do desamparo acaba deixando um vazio. “O que fiz? Nada! ”.

Na verdade, a velhice é algo que todos têm certeza que irá acontecer, mas se evita falar no assunto, como se evita falar na morte, é um tabu, que ao falar pode atrair coisas ruins. Com o tempo alguns velhos adaptam-se, enquanto outros entregam-se. Na verdade, tanto a velhice quanto a morte é algo que todos têm certeza que irá acontecer, mas se evita falar. No entanto não existe um caminho sem o outro. Se envelhece ou se morre! Se não quer envelhecer morre-se cedo. E se não quer morrer, com certeza irá envelhecer.

### **Envelhecer, o que é isto?**

O envelhecimento é sentido como o momento em que o fantasma de eternidade encontra um limite, até então ignorado pela libido. O fantasma de eternidade consiste em pensar que a morte não nos ameaça verdadeiramente – convicção narcísica da imortalidade do eu. Faz-se uma interrogação se isso não poderia ocorrer numa qualquer situação da vida, diante de uma perda ou de outro encontro com o real. O autor articula também a velhice à crise de meia idade, momento marcado pela vivência de finitude

provocando uma determinada desestabilização da economia da vida sexual (LE GOUËS apud MUCIDA, 2006).

O envelhecimento é marcado por diversas perdas, perdas de estabilidade sexual, autonomia, de visibilidade, e do próprio desejo de desejar que serão mostradas nas cenas que seguem. A exemplo da cena que Sabine a filha de Jeanne/Albert decide que o pai deve ter um cachorro menor. Velhos ficam sem autonomia e invisíveis.

Além da invisibilidade do velho, o filme evidencia uma outra questão típica da velhice, a internação no asilo vivenciada por Claude: “Quer que eu deixe minha casa, meu laboratório de fotos, meu barro, meus amigos! ”. Que pode ser entendido como: Você quer que eu deixe de viver? E mesmo questionando, ele não consegue impedir sua entrada no asilo, pois seu filho diz não ter outra solução.

Por que será que esta é a solução para muitos filhos? Se fazem esse tipo de segregação, é porque tem respaldo da sociedade. A segregação do idoso na sociedade, de acordo com Beauvoir, é decorrente do fato que o sujeito vê o seu envelhecimento na imagem que o Outro lhe devolve. A velhice do outro se torna uma lembrança antecipada da própria velhice e o contato com a pessoa idosa abala as fantasias defensivas que são construídas como muralha contra a ideia de sua própria velhice. Escondida na necessidade obsessiva de acreditar na eterna juventude e rejeitar a face da velhice encontra-se o desejo inconsciente de fugir das leis da natureza. É como Édipo que, embora busque escapar de seu destino, corre justamente ao encontro dele (BEAUVOIR apud MUCIDA, 2006).

Sem outra solução, Claude entra no asilo e quando os amigos vão visitá-lo, sentem-se incomodados e Jean fala: “Não quero que amigo meu morra nessa espelunca”. E decide tirá-lo, enfrentando o filho que os chama de “velhos idiotas”. Eles mostram com isso, que tem poder de decisão. É aí, que entra a cena da ideia principal do filme, ideia já induzida por Jean durante a comemoração do aniversário de Claude, que passa a ser concretizada como alternativa ao asilo: **E se vivêssemos todos juntos?**

Para o surgimento de novas demandas, novas configurações para atendê-las. O filme além de valorizar a história de cada personagem, aproveita a importância do seu tema no social, para sinalizar o que é inevitável: O asilo, morte, velhice, terceira idade, e até melhor idade. Melhor para quem? Esses termos são usados para nomear estes “estádios” que mais tem crescido nestes últimos tempos. A (OMS, 2015), aponta que o mundo chegará a dois bilhões de pessoas acima dos 60 anos e 400 milhões acima dos 80

em 2050. Atualmente são 605 milhões, o Brasil vai ficar o Japão daqui a 2050. Que sem profecias, esse planeta ficará inviável, se vivêssemos todos juntos.

Na velhice, é comum que os filhos “cuidadosos” passem a decidir a vida dos pais, a impor o que acreditam ser melhor, ocorrendo uma inversão de papéis e de valores. O filme mostra a invisibilidade desse sujeito do desejo, que envelhecendo passa a ser apenas velho, proibido de desejar. Retiram a marca do sujeito, que é o desejo, para lhe dar outra marca, a morte. Mesmo sabendo que a morte não é uma marca apenas da velhice, é uma marca do sujeito. Por que eles aceitam? Sabe-se que a velhice se processa geralmente em silêncio, ao contrário da ruidosa adolescência. Ela devagarinho como seus próprios passos, segue um caminho que vai adaptando-se àquilo que lhe é imposto por pequenas modificações. Com isso, termina cedendo ao desejo do outro, conformando-se com as perdas, e aceitando o que lhe é negado.

Embora essa conformação não impeça o surgimento de dificuldades concernentes ao reconhecimento e aceitação da imagem que a velhice impõe, esse conformismo pode não se ajustar em conformidade com seus desejos, causando-lhe adoecimento ou impotência. Foi isso que sentiu Claude ao entrar no asilo mesmo contra sua vontade, e de Albert depois do acidente, em não poder caminhar com seu cachorro.

Adiante, por necessidade de Albert/Jeanne, entra em cena o personagem Dirk, o jovem estudante pesquisador que inicialmente é contratado para passear com o cachorro. E durante os passeios, ao conversar com Jeanne sobre sua tese, “o estatuto da velhice entre os aborígenes australianos”, que coincidentemente é da mesma universidade onde ela tinha lecionado Filosofia. É sugerido que ao invés dos “velhos aborígenes”, porque não “os velhos da Europa”, sobre o aumento da população, a dependência, e a sexualidade, que é um tema considerado tabu.

### **Sexualidade**

Sobre a sexualidade na velhice, observa-se como as pessoas esquecem que os idosos são experientes e, provavelmente, já fez muito mais sexo que os jovens. É como se ao envelhecer não pudessem mais sentir desejo sexual e praticá-lo, ou mesmo falar de sua sexualidade. O fruto fica proibido na velhice e Lúcia Nagib comenta que quando faz “um filme que mostra um velho que faz sexo, vai ter que matá-lo no final”(NAGIB apud DIAS, 2005:17). É como se fosse o preço pelo pecado cometido.

Tabu que fica explícito na fala de Jeanne: “Acha que eu faço sexo com o meu marido”? Ela afirma que faz pouco, mas que se masturba muito, e alerta Dirk: “Pare de pensar que os velhos são assexuados”. “Não somos anjos”! E assim, vai induzindo seu parceiro de caminhada, por um caminho que diz não estar preparado, para falar com ela que tem quase a idade de sua vó. Fica claro que apesar do choque de gerações entre eles, havia cumplicidade, troca de aprendizado e afeto que fortalecia cada vez mais a amizade.

Nas próximas caminhadas Dirk já se sentia à vontade tanto para falar de sua sexualidade, quanto das fantasias sobre o tipo de moça que desejava. Muito embora, tenta corrigir seu pensamento dizendo que “não se constrói uma vida por um par de seios”.

E Jeanne lhe assegura: “Mas se começa assim”.

Bom! E Jeanne tem razão! É mesmo por um par de seios que se começa a vida! É um par de seios que dar o leite e o deleite, o alimento do corpo, e o alimento da alma, o **gosto de viver** à vida. Não foi por acaso que eles deram início a psicanálise. Surgindo assim, as teorias do objeto freudiano que estava para além da necessidade, e o objeto lacaniano, causa de desejo, o objeto pequeno “a” (LACAN, 1995). Objeto tão desejado procurado.

Quanto aos velhos não serem assexuados, “não somos anjos” confirmado por Jeanne e fato demonstrado por Annie quando apazigua a fúria de Jean com seu corpo e seu poder de sedução. O que ela mais deseja é ser mais visitada por seus netos. E consegue realizar seu desejo, mesmo a contragosto de Jean, construindo a piscina sugerida por Claude: “Quer ser amada pelas crianças, construa uma piscina”.

Indo pelo mesmo caminho da sexualidade, Claude solicita um favorzinho a Dirk: “Estou inseguro quanto ao meu poder de sedução”. Ele diz que depois do enfarte ficou muito difícil, quer tomar Viagra, mas, ao falar com o médico, o mesmo deu risadas. Ele fala sobre si e mantém com Dirk, uma relação de cumplicidade: “Meu pai era foto jornalista, passou a vida inteira fotografando casamentos, eu prefiro fotografar putas”. Embora a princípio Dirk tenha resistido, termina “aceitando” e o acompanha em sua trajetória, a qual, ele vai extremamente feliz ao sentir-se potencializado.

Percebe-se o quanto desejar e manter a capacidade de fazer sexo é importante para Claude, que perfuma até o envelope onde será colocado o pagamento. Noutra cena mostra ele lendo “memórias de minhas putas tristes” de Gabriel Garcia Marques. Personagem que nunca se casou, vivia em prostíbulo por se considerar feio e velho. Na verdade, sentia-se solitário ao dizer que “o sexo é o consolo que a gente tem quando o amor não

nos alcança” (MARQUES, 2005:79). Por que putas seria a preferência dos dois personagens? Será que existe uma identificação entre eles?

Quanto a perda de sedução de Claude e do personagem do seu livro, ao sentir-se feio e velho. Sabe-se que na velhice, a imagem é marcada por diferentes mudanças diante das quais o sujeito só poderá fazer um trabalho de luto; não há como impedir esse processo e, sobretudo, não existe uma valorização possível dessa imagem da velhice, além dela não ser valorizada culturalmente, porque não traz perspectivas de novas aquisições, pelo contrário, delineiam-se apenas perdas. Há também as dificuldades de se reconhecer naquilo que o espelho apresenta. É importante ressaltar que tal perda não se refere simplesmente a uma mudança na imagem corporal trazida pelas rugas, pelos cabelos brancos, elasticidade da pele, mas, como indicado por Freud e Lacan, essa imagem ideal refere-se à constituição do sujeito, marcando-o de forma irrevogável. Fica reafirmada a hipótese de que cada um envelhece apenas de seu próprio modo, já que o escrito será reescrito e reatualizado, a partir de traços de cada um (MUCIDA, 2006).

Os traços, uma vez inscritos, não se perdem jamais. Nesse sentido, o sujeito enquanto efeito do significante não envelhece nunca (LACAN, 1999). Conforme está descrito por Freud na “carta 52” a Fliess, que esse material presente em forma de traços sofre de tempos em tempos rearranjos, segundo novas circunstâncias e novas reinscrições. Ou seja, como o inconsciente não se ordena em conformidade a um tempo cronológico, mas, um tempo lógico, o sujeito pode passar pelo processo de envelhecimento, sem, no entanto, envelhecer (FREUD, apud MUCIDA, 2006).

Aliás, de acordo com a tese fundamental do estatuto do sujeito do inconsciente, este não envelhece. O envelhecimento biológico não é acompanhado pelo envelhecimento do inconsciente, porque não existe em termos pulsionais, o natural, mas sim significantes (LACAN, 1998). Tal princípio pode auxiliar a pensar o conceito de velhice.

Envelhecer é um significante que representa o sujeito para outros significantes, como a aposentadoria, menopausa, rugas, cabelos brancos, etc. que por si só não significam nada; só tomam sentido pela forma como se inscreve na cadeia discursiva de cada sujeito. A velhice é também efeito dos discursos “ela marcará formas diferentes de escrever – a partir de traços particulares, abrindo-lhes maneiras próprias de conduzir aquilo que sempre lhe escapa e causa sofrimento” (LACAN, 1998).

### **Narcisismo, desejo, perdas e morte**

Continuando a narrativa, os cinco amigos seguem seu percurso juntamente com o pesquisador/morador, que filma e faz anotações de tudo para sua pesquisa. Numa cena mostra Jean sendo entrevistado e dizendo-se inventor da comunidade: “eu sempre fui engajado, senti que meus amigos estavam em dificuldades, e procurei solução”. Noutra cena, o mesmo sente-se incomodado com a presença de Dirk, como se não quisesse mostrar sua fragilidade por ser visto separando seus remédios para artrose, artrite, supositórios, etc. E Anne ameniza dizendo: “Ele é um etnólogo e um etnólogo é invisível”. A fragilidade, as fraquezas, o adoecimento, enfim as inúmeras perdas que assolam a velhice trazem uma série de efeitos sobre o narcisismo do sujeito. Referindo-se à clínica psicanalítica do idoso, (BALIER apud MUCIDA, 2006) assinala que a velhice provoca alteração importante do narcisismo e, concomitantemente, um sentimento de desvalorização. É necessário um luto por essas perdas, uma simbolização por elas. Por essa via, ele define a velhice como uma luta permanente entre o investimento afetivo em si mesmo e o desinvestimento que abre caminho à morte.

Na comunidade dos amigos, tudo transcorria na perfeita harmonia até Albert descobrir as fotografias no baú e a traição que escreve no seu caderno de anotações para não esquecer: “Anne e Jeanne traíram com Claude”, e em seguida persiste avisando ao Jean que quis vingar-se. Vale ressaltar que essa traição foi há quarenta anos atrás, e que apesar de ser sentida e discutida foi simbolizada, não mais valeria a pena os desgastes emocionais, como demonstra Albert ao rasgar sua escrita. Ao rasgar a página fica esquecido, como diz o ditado: “É uma página virada”, ou seja, rasgada! É como se o ocorrido da traição ficou em um tempo atrás, que já não mais importa ou não altera o tempo atual.

Freud, (1950) aborda uma concepção de tempo bastante original; um tempo que tem efeitos no “só depois”, é um não parar de se escrever, e que, ao se escrever, não escreve jamais da mesma maneira. Tal concepção traz a ideia de um tempo que passa, mas que pode retificar um tempo já passado, atualizando no presente. Não é à toa que se diz no senso comum: Nada como o tempo!

Depois do restabelecimento da paz comunitária, os amigos entram no quarto de Jeanne para vê-la e brindarem com um champanhe, e Anne avisa-lhe: “Vamos encher a piscina amanhã”! Observa-se que a saúde de Jeanne já vinha bastante debilitada, e que numa outra cena, ela já escolhia uma cor alegre para seu caixão e o local de ser enterrada, por não gostar de caixas numeradas. Ela queria surpreender e agradar as pessoas no seu

velório, tal qual, o personagem Zulmira de “A falecida” de Nelson Rodrigues, (2013), cujo único sonho era um enterro de luxo.

E na manhã seguinte: “No meio de um cortejo negro sonhei com um caixão rosa. Não chorem muito, eu tive uma vida boa. Para me alegrar, bebam champanhe ao redor do meu caixão. Podem até colocar as taças em cima dele. Eu não vou me importar. Só quero que saiam antes que seja enterrada. Nessa hora prefiro que estejam fazendo uma boa refeição. E não se esqueçam de vir sentar sob meu caramanchão, quando fizer calor no verão”.

Todos retiravam-se um a um, e na cena seguinte após o sepultamento, quando todos estão no jardim, dando sequência as suas vidas, chega para agregar ao lar doce lar, uma nova moradora, contratada por Jeanne, que além de ter se preocupado com seu velório, preocupou-se também em encontrar uma moça para ajudar à comunidade e também agradar a Dirk, com uns belos par de seios, com esperança que os dois ficassem juntos.

Enfim, o fim da cena no mesmo jardim, em um dia ensolarado, quando Albert aparece perguntando por Jeanne: “Onde está Jeanne”?

Freud, (1930) já alertara: “É mesmo o cumprimento de todos os desejos, isso que o homem realizou nesta terra onde ele surgiu como um fraco animal, e onde cada indivíduo tem que novamente entrar, como uma desamparada criança de peito”.

E foi assim, como uma criança desamparada, que Albert delira encontrar Jeanne, sua outra metade que, imaginariamente, lhe completava. Foi à procura do seu grande amor, cujo nome não precisou ser escrito, porque nunca fora esquecido. Como um sujeito marcado pelo desejo, ele busca a Coisa perdida, causa do seu desejo. E sai gritando desesperadamente a procura-la: Jeanne! Jeanne! E todos solidariamente entram no seu delírio! E assim termina o filme com o grito a fazer eco nos corações daqueles que já vivenciaram a partida de um grande amor.

Esse final perpassa toda e qualquer palavra, a ficar sempre um resto a dizer, um engasgo, uma falta a tamponar, um vazio a preencher. “Existem momentos na vida da gente, em que as palavras perdem o sentido ou parecem inúteis, e, por mais que a gente pense numa forma de emprega-las, elas parecem não servir. Então a gente não diz, apenas sente” (FREUD,1930).

### **Considerações finais**

O filme tem esse poder, de sentir sem necessariamente expressar em palavras, de transformar, transmutar, transcender, além da magia da identificação dos sentimentos que acontece entre o telespectador/personagem. Como diria Ingmar Bergman: “Cinema é como um sonho, como uma música. Nenhuma arte perpassa a nossa consciência da forma como um filme faz; vai diretamente até nossos sentimentos, atingindo a profundidade dos quartos escuros da nossa alma”.

Alcançar a alma humana, foi o que o autor e diretor fez, ao ousar trazer para ficção, uma realidade que é tão pouco vislumbrada, assim como trazer o próprio elenco idoso. Sendo uma ousadia ainda maior, a ideia de “brincar” com situações inerentes à

velhice sem, no entanto, apelar a pieguice ou melodrama. Stéphane Robelin foi corajoso ao falar para esse público que não enche as bilheterias, e que precisam serem vistos, seja através de um velho militante que o policial não dá nem bola, seja através de um idoso questionado ao dirigir seu veículo, pela mesma autoridade.

O artigo alerta que este filme é uma obra de ficção, e que qualquer sujeito com suspeita de identificação com algum dos personagens, terá sido coincidência!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, S. **A velhice**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1990.

DIAS, Suzana. **Aas imagens da velhice no cinema**. In: GUSMAO, Neusa (org.) Cinedebate: Cinema, velhice e cultura. Campinas, São Paulo: Alínea, 2005.

FREUD, S. [1882-1899] **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. V.I. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1900) **O sonho é a realização de um desejo**. v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1950) **Extratos dos documentos dirigidos a Fliess**. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1905) **O chiste e sua relação com o inconsciente**. v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1908) **Escritores criativos e devaneios**. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1911) **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental**. Obras Completas. Vol. XII. 1977.

\_\_\_\_\_ (1915) **O inconsciente**. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1919). **O estranho**. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_ (1930) **O Mal-estar na civilização**. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

IGMAR BERGMAN (1918-2007) – Dramaturgo e cineasta sueco. Foi diretor dos mais aclamados filmes de todos os tempos.

LACAN, J. (1969-70) O Seminário, Livro 17: **O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed; 1992.

\_\_\_\_\_ (1954-55) O Seminário, Livro 4: **A relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. \_\_\_\_ (1964)) O Seminário, Livro 11: **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1998

\_\_\_\_\_ (1957-58) O Seminário, Livro 5: **As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

MARQUES, Gabriel Garcia. **Memórias de minhas putas tristes**. Pg. 79. Record. Rio de Janeiro. 2005.

MUCIDA, Ângela. **O sujeito não envelhece** – Psicanálise e Velhice. BH: autêntica, 2006.

OMS. Organização Mundial da Saúde, publicou **Relatório Mundial de Envelhecimento e Saúde**, 2015 ([http://www.who.int/about/Licensing/copyrightr\\_form/in/index,html](http://www.who.int/about/Licensing/copyrightr_form/in/index,html)).

ROBELIN, S. E se vivêssemos todos juntos? França/Alemanha: Imovision, 2011. 96 min.

RODRIGUES, Nelson. **A falecida**. Filme do gênero drama de 1965. Obra homônima. São Paulo: Saraiva, 2013.

## GT – CINEMA E GÊNERO

### A representação da mulher da periferia no cinema

Marise da Silva Urbano Lima<sup>1</sup>

O cinema contribuiu para difusão de personagens sociais e também validou representações ao reproduzi-las sem tencionar. Problematicar essas representações construídas é pensar sobre construções identitárias e conformação de imaginários. O que se pretende é observar a mulher, gênero construído discursivamente, tangenciada por outros marcadores sociais, representada pelo cinema. Para isso, a proposta é descrever a personagem Lígia do filme *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002), compreendendo-a enquanto sujeito plural, heterogêneo e contingente. Lígia é uma mulher franzina, solteira, proprietária de um bar, moradora da periferia da cidade de Recife, enfrenta a objetificação do seu corpo quando assediada por homens que freqüentam o estabelecimento. Compreendendo que a mulher da periferia é uma construção cultural marcada pela colonialidade e o audiovisual atua como ferramenta de representações sociais, até que ponto a forma de se pensar e fazer cinema não sucumbe a essa colonialidade?

**Palavras – chaves:** Cinema; Mulher da periferia; *Amarelo Manga*

#### Introdução

O cinema contribuiu para difusão de personagens sociais e também validou representações ao reproduzi-las sem tencionar. Problematicar essas representações construídas é pensar sobre construções identitárias e conformação de imaginários. A proposta é observar a personagem Lígia do filme *Amarelo Manga* (2002) do diretor pernambucano Claudio Assis a partir de aspectos que aproximam essa personagem do contexto periférico.

A mulher nesse trabalho é entendida como sujeito discursivamente construído, plural e contingente, opondo-se a concepção de universalização das mulheres. Compreende-se que a sociedade ainda binária coloca o homem em oposição e superioridade a mulher. Ambos universalizados. A multiplicidade de sujeitos é a complexidade da vida humana. Suas relações

---

<sup>1</sup>[mariseurbano@bol.com.br](mailto:mariseurbano@bol.com.br), Mestranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade – PosCult, da Universidade Federal da Bahia

inter e intrapessoais produzem as marcas trazidas em seu corpo. Assim também é a disposição de dualidade social em que há polarização de posições, sempre de forma hierárquica, pois a definição estática e dicotômica parte do olhar do “dominante” e é assimilada ou relida pelo “dominado” dentro do processo de colonialidade do saber, do poder, do ser e do gênero.

A proposta é dialogar com a decolonização entendendo que é necessário sair do que está posto – feminismo hegemônico - enquanto verdade universal e unificante sobre “nós”, um discurso eurocentrado e colonializado, para olhar a partir da mulher de periferia, essa, representada pelo audiovisual no filme *Amarelo Manga* (2002) de Claudio Assis. Compreendendo que a mulher de periferia é uma construção cultural marcada pela colonialidade do poder, do saber e do gênero e que o audiovisual é uma ferramenta de representações das construções culturais; até que ponto a forma de se pensar e fazer cinema não estão atrelados a colonialidade?

A composição binária em que polariza as culturas, enquanto civilizado e primitivo; avançado e atrasado, do centro e periferia, é um discurso da colonialidade do saber, que autentica a superioridade do europeu e/ ou norte americano e dos que não estão nas margens. Para Huguet (2015, p.59), Europa no hubiera adquirido esta condición de Primer Mundo sin tener detrás el dominio colonial. Esse domínio é uma forma de poder do controle da subjetividade, da cultura e do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 121)

Para Lugones

diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial. Pensar sobre a colonialidade do gênero permite-nos pensar em seres históricos compreendidos como oprimidos apenas de forma unilateral. (LUGONES, 2014 p. 939).

Ao identificar aspectos do filme e da personagem próximos ao meu cotidiano, fui provocada a estudá-lo. Para tal, aqui, faço a descrição de Lígia, moradora do bairro periférico, que apresenta traços da mulher periférica, que lida diariamente com os assédios masculinos e a responsabilidade de gerir um empreendimento.

A relação estabelecida com o objeto do estudo desvia do discurso de neutralidade da Ciência dita Moderna e caminha na abordagem decolonial, que observo e releio a proposta de intelectual inglesa Laura Mulvey para descrever a mulher nordestina periférica por uma “intelectual nordestina e periférica”.

A produção científica não está livre dos marcadores sociais, para Cardoso,

Marcadores sociais definem processos de exclusão e são constitutivos de nossas construções identitárias. Ao analisar seu objeto, a/o pesquisadora(or) o faz, com certeza, a partir também desses marcadores, que a/o constituem como sujeito, pois o método científico por si só não assegura uma interpretação da realidade objetiva livre de fatores sociais e culturais. Assim sendo, os marcadores sociais constroem quem somos e a forma como pensamos e produzimos conhecimento. (CARDOSO, 2012, p. 71)

## Metodologia

Na década de 70, em um segundo movimento feminista, em conjunto com outras mulheres, Laura Mulvey analisou as mulheres nos filmes de Hollywood e percebeu que haveria três olhares indicativos para problematizar a representação da personagem feminina. Alguns estudos chegaram a conclusão que papel estereotipado da mulher fixam alguns significados em detrimentos de outros.

Laura Mulvey em suas análises constatou a mulher enquanto portadora de sentido, aquela cujo objetivo é ser adereço da trama; objeto de prazer pelo olhar voyeurístico do homem e não produtora de sentido. Sendo assim, Mulvey propôs que a análise sobre a posição em que a mulher ocupava na narrativa fílmica partisse de três pontos de vista: **ponto de vista da câmera**, em que se observa o enquadramento, movimento de câmera e cenário; **ponto de vista do espectador** e das **personagens entre si**. Para esse trabalho a descrição de Ligia partiu da releitura dos três olhares, pois o contexto em que se foi proposto os três pontos de vista, bem como os filmes analisados traziam outras características.

Paralelo a análise fílmica está à leitura bibliográfica como aporte teórico para pesquisa, para tal foi feita leituras sobre cinema, cotidiano, periferia no cinema e Cinema Pernambucano (Lazarini, 2003; Montoro, 2006 e Nogueira, 2009); análise fílmica (Mulvey, 1975; Kaplan); colonialidade (Quijano, 2005; Lugones, 2014 e Huguet, 2016); gênero e sexo (Aparecida Mariano; Butler, 2016); feminismo (Sardenberg, 2002; Cardoso, 2012; Costa; 2014; Cruz, 2015 e Correia, 2015) e corpo (Leite, 2016).

## Resultado e Discussão

O filme *Amarelo Manga* (2002) é o primeiro longa-metragem do diretor Claudio Assis, sua realização foi possível com o baixo orçamento recebido por financiamento público. Um filme que reúne inúmeros prêmios nacional e internacionalmente. O tempo fílmico é de

um dia no cotidiano da periferia em Recife, sobre uma montagem que alterna entre imagens de atores sociais com as personagens. Uma espécie de denúncia da violência e do escárnio da vida.

Esse filme compõe o início da Retomada do Cinema Pernambucano, apresentando o contexto recifense, fazendo autoreferencialidade do próprio filme em si e do diretor e roteirista que aparecem como figurantes; traz a trilha sonora produzida por Pupillo, integrante da banda pernambucana Nação Zumbi, dando prioridade a música em alguns momentos, e problematizam as identidades, esses três pontos foram considerados por Amanda Nogueira em sua dissertação *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: uma questão de estilo* (2009), como indicadores dos filmes que estão inseridos na Retomada do Cinema Pernambucano.

Além de compor a Retomada supracitada, esse filme está inserido no contexto de Retomada do Cinema Nacional, em que o cotidiano da periferia e suas violências tornaram-se evidência através de diferentes olhares, como em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000) e *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002). Montoro (2003, p. 4) coloca que “ao dar visibilidade aos moradores das periferias, essas representações oscilam entre espetacularizações de seus conflitos e de sua pobreza”. Voltemos as diferenças no olhar, pois a construção do cotidiano na periferia e de seus/suas moradores/as está atrelada a forma como se constrói o imaginário do outro e de si. A forma como o cineasta vai conduzir a narrativa fílmica tem relação com o repertório do outro em si e de si no outro, a projeção da diferença é que vai lançar luz sobre a forma com que a periferia é percebida.

Lazarini e Montoro (2003) afirmam que a maioria do filme tem por cenário o Rio de Janeiro. No entanto, com a Retomada do Cinema de Pernambuco, os filmes *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000) e *Amarelo Manga* (2002) acontecem em Recife, um dado importante a ser levado em consideração que contrária a produção Rio – São Paulo.

Em *Amarelo Manga* (2002), em específico, a forma com que a violência é retratada tem na sutileza da poesia sua estrutura. O cotidiano vai do amanhecer com os trabalhadores/as em seus respectivos trabalhos, passa pelo meio dia, horário determinado para o almoço, a tarde e o anoitecer, e recomeça o dia. Os traços culturais se revelam no cotidiano diante dos

gestos aparentemente repetitivos que desvendam as relações inter e intrapessoais, saltando aos olhos a complexidade da vida humana<sup>2</sup>.

A linguagem cinematográfica serve ao cineasta como elemento artístico discursivo da narrativa, apresentando mais marcas acerca das personagens/ do espaço. Amarelo Manga (2002) está inserido no conjunto de filmes que retratam a periferia e a violência, apresentado de forma peculiar na escolha pelos elementos que compõem a linguagem cinematográfica, trazendo uma característica marcante aos filmes desse cineasta, como uso da zenital e inserção de atores sociais.

O audiovisual/cinema (re)produz identidades e conforma imaginários, na medida em que se projeta representação. As práticas representacionais, segundo Montoro (2006), tentam fixar significados, mesmo esses não podendo ser fixados, ainda assim, a tentativa de fixar traduz um ponto de vista. O que se percebe é uma construção de estereótipo, entendendo esse lugar como ponto a ser problematizado.

Para Montoro (2006), problematizar as representações construídas pela obra fílmica é pensar sobre construções identitárias e conformação de imaginários. Assim, é importante observar como a mulher periférica é representada pelo cinema, compreendendo o amplo universo discursivo que se insere na classificação de “mulher periférica”, pois, está entrelaçada a tantos outros marcadores sociais, que a representação fílmica pode recair em reprodução do discurso hegemônico patriarcal.

Aqui a representação é entendida como a “prática concreta de significados”, reconhecendo que os significados não são únicos e nem fixos, contudo, essa prática representacional busca fixar mediante interação com outros sentidos possíveis de dada imagem, privilegiando um ponto de vista. (MONTORO, 2006)

Esse ponto de vista é foco de discussão, pois para Kaplan (1995), o olhar do cinema é o masculino, em que o objeto enquadrado pela câmera e pela tela de cinema serve ao prazer do masculino, que atua enquanto voyeur numa relação de observação não percebida. Sendo assim, a mulher estaria em posição de objetificação. Seria diferente em Amarelo Manga (2002)?

A constituição do gênero mulher se dá de forma social em um processo de construção e desconstrução. Os mitos da fragilidade feminina estão atrelados as mulheres brancas e

---

<sup>2</sup> Releitura de Calvalcante (2006), pois a autora apresenta em dado momento discurso da essencialidade do ser humano, contudo, nesse trabalho não cabe a ideia de essencialidade, porque o sujeito é plural, heterogêneo e contingente (APARECIDA MARIANO, 2005)

burguesas, pois para as mulheres colonizadas não cabe o discurso de fraqueza, pelo contrário, a violência está no instante que se exige força da mulher periférica. A mulher periférica aqui deve ser compreendida como a mulher não branca, não burguesa, não elitizada, que é atravessada por múltiplas formas de opressão, seja de gênero, a de classe e de raça.

Para Cecília Sardenberg (2002) o feminismo não dá conta da multiplicidade das sujeitas mulheres, por ter se dedicado a atender as mulheres brancas e marginalizando outras “perspectivas”. Pela pouca extensão do feminismo para dar conta das necessidades femininas é que outras vertentes foram convocadas, como o feminismo negro, feminismo periférico, dentre outros.

Cardoso (2012, p, 29) utiliza o termo imperialismo cultural, trazido por Leila Gonzales, ao dizer que o imperialismo produz uma única memória, e cria o feminismo hegemônico, determinando quem fala e quem é representada por essa fala. Pensar, aqui, em mulheres periféricas é entender um corpo marcado por opressão – de raça, de credo, de classe social, além de gênero. Para Mariane Cruz (2015) também considera o feminismo ocidental como hegemônico, para ela, essa perspectiva feminista assumiu a “posição política de representação de todas as mulheres, desconsiderando as suas diferenças culturais, sociais e identitárias”, perpetrando o discurso de universalização do sujeito omitido singularidades e particularidades da complexidade da subjetividade humana.

Sobre periferia, estar na periferia é estar à margem do que se considera por centro – quem considera o quê? – a demarcação aparentemente simplória de território é – relendo Quijano – “instrumento de classificação social básica da população” (QUIJANO, 2005). Essa classificação traz por consequências conformação de imaginários do outro, de quem está do outro lado. É sabido que as classificações são pensadas por quem considera o outro como diferença. A periferia é uma possível diferença. A discussão em torno do termo Periferia requer outro artigo, aqui pausaremos na periferia como diferença; assim sendo, seus moradores/as carregam marcas que lhe foram atribuídas e tantas outras que assimilaram como traços de identidade. Vale dizer, que a periferia é o lugar de potência de resignificação das coisas.

Dito tudo isso, a proposta é descrever a personagem Lígia, do filme já indicado, como uma mulher periférica que lida com a labuta do dia-a-dia, enfrentando os homens e seus assédios, que agencia seu bar com seriedade e sonha ao apostar no jogo do bicho, chateia-se com o time do coração que não ganha e usa palavrões para demonstrar desgosto e desprazer.

Não vejo como apresentar a mulher periférica sem me ater a abordagem decolonial, visto que estar no limite urbano denominado de periferia é pertencer a uma camada subjugada pelo olhar do “dominante”, uma camada historicamente preterida de espaços de poder, que assumem posturas produzindo corpos que exprimem marcas e vestígios (LEITE, 2016). Para Maria Lugones (2014) o não humano feminino colonizado não foi somente racializado, mas também reinventado pela missão civilizatória como mulher por meio dos códigos de gênero ocidentais.

## **Ligia**

Interpretado pela atriz Leona Cavalli, **Ligia** é mulher franzina, estatura mediana, cabelos soltos nos ombros na cor amarela, solteira, moradora do bairro periférico em Recife, onde é proprietária do bar “Avenida”. No espaço destinado ao depósito fica seu quarto, um espaço pequeno que tem uma cama de casal, um guarda-roupa, uma penteadeira, e no canto tem engradados de cerveja empilhados.

Uma mulher que faz uso do batom e do perfume ao acordar, vestindo-se com um vestido jeans surrado, sem roupas íntimas, calçada com chinelo rasteiro. Um corpo aparentemente cansado, que se levanta para enfrentar o dia. Sem banho, sem perfume, sem os apertos das roupas íntimas.

Ligia tem ações que reforçam crendices religiosas, como o uso da folha atrás da orelha e a imagem de São Jorge na parede da cozinha, o que é compreendido pela ideia de sincretismo religioso. Uma pessoa que não tem religiosidade definida, mas crer em tudo.

Ligia acorda abraçada a uma almofada com o brasão do time Esporte Clube Santa Cruz, time recifense; na cozinha identificamos mais uma vez o mesmo brasão, além desses elementos simbólicos, durante seu monólogo, ela fala com propriedade do time, tecendo crítica ao clube por não ter ganhado nenhum prêmio, “nem título de honra”.

Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia, até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar. A única coisa que não tem mudado é o Santa Cruz nunca mais ter ganhado nada, nem título de honra. E eu ter encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Eu quero é que todo mundo vá tomar no cu. (fala de Lígia)

O início do monólogo de Ligia é ouvido através da técnica de Voz Off, como se fosse o pensamento da personagem, do meio em diante ela conversa consigo e conosco sobre o que pensa sobre o dia, nas últimas frases, quando se queixa de não ter encontrado alguém que a mereça e desejar que todo mundo tome no cu, ela olha para câmera e fala para o/a espectador/a.

Algumas questões podem ser feitas a partir da colocação da personagem, como por exemplo, Será que o dia é tão determinado assim? Porque Ligia não encontrou alguém que a mereça?

Comumente fácil ter contato com o Jogo do Bicho pelas ruas das periferias, mesmo sendo uma atividade ilegal. Ligia, assim como tantas outras mulheres da periferia, conhece o Jogo do Bicho e faz uma “fezinha”, relendo seus sonhos em animais, essa releitura do sonho como se ele revelasse significados possíveis para ganhar a aposta.

A maioria dos freqüentadores do bar de Ligia é de homens, que a assedia, seja com palavras aparentemente gentis, “minha manga, traz mais uma” até ser agarrada. Em um dos casos, Ligia após ser assediada, lança água na cara dos homens e diz: “Vá passar a mão na bunda de tua mãe. Seu filho da puta, e tu, vai sentar em cima de um caralho. Tão pensando que minha bunda é a buceta de tua mãe, vá se fuder, vá se fuder. Vão trabalhar seus filhos de uma rapariga”.

Isaac (Jonas Block) chega ao bar e encara Ligia, Rabecão pergunta se ele, Isaac, “gostou do material”, Isaac diz “amarelo manga”, Rabecão continua Parece puta, mas aqui ninguém comeu. Tu ta afim de funfar com a galega. Se tu comer a galega, devolvo a parada e você come meu cu.

Rabecão observa o olhar de Isaac e se refere a Ligia por material, perguntando “gostou do material?”, em outra fala diz que ela “parece puta, mas ninguém comeu”. A pergunta aqui é: o que é parecer puta?<sup>3</sup>

Percebemos que Ligia não tem nenhum pudor no uso de vocábulos considerados vulgar, ela faz uso deles no cotidiano. Esse traço apresenta uma mulher sem/ ou de poucas convenções pudicas quanto ao uso de “palavrões”.

---

<sup>3</sup> Sobre isso ver o artigo “Os estereótipos em dicotomia no filme Amarelo Manga (2002)” de minha autoria, em que apresento as personagens Kika e Ligia, a Santa e a Puta do filme Amarelo Manga a partir do discurso conservador patriarcal cristão.

Quando questionada por Isaac sobre a cor do cabelo, se ela só teria dinheiro para pintar os da cabeça, ela não o diz nada, apenas levanta o vestido e deixa a púbis com os pêlos pubianos amarelos a mostra. Uma atitude como essa apresenta o corpo de Ligia como de seu próprio domínio. Uma espécie de carimbo que atesta a liberdade dessa mulher sobre seu corpo, seu desejo.

Isaac agarra Ligia, ela o empurra e diz: “Seu viado... bote no meio da rua. Vai ter que pagar o que consumiu. Que onda! Que onda! Não aguento mais essa merda. Não aguento mais essa merda”. Essa fala é dada para os clientes que obedecem quando ele pede para que ele seja posto á rua, ela vai a carteira dele e pega o dinheiro, obrigando-o a pagar o que consumiu, e no fim de sua faça ela impaciente caminha de um lado para o outro da cozinha seguida pela câmara. Ela desabafa dizendo que não aguenta mais “essa merda”. A merda estaria no bar; na vida; ou nos assédios?

Ao entardecer tem música ao vivo no bar Avenida, Ligia dança e sorrir para os clientes, recebe flores. Momento de distração do bar em que pessoas estão reunidas e Ligia se embala no ritmo da música recifense.

Isaac volta para pegar sua carteira, quando Ligia o percebe diz: “Espia, espia quem voltou. Eu sou mulher, mas até macho tem medo de mim”. Aqui ela se autodeclara por mulher, e em contraposição diz que “macho tem medo de mim”, o macho é referência para homem. Sobre uma sociedade binária hierárquica em que a suposição de homem está numa escala superior a mulher, muito em decorrência do discurso biológico, é que faz com que Ligia utilize o “**mas**” como se ela fosse um acaso dentre as mulheres, como se os homens não tivessem medo de mulheres, ou pelo menos não pudessem ter. Ela se impõe nesse discurso, ainda afirmando entrelinhas o discurso conservador patriarcal cristão de que ela é desviante dessa estrutura, pois carrega em si traços culturais que a afasta da mulher universalizada, por isso talvez, sua queixa inicial.

Anoiteceu e o bar vazio e agora fechado, Ligia sozinha e nua. Na manhã seguinte Ligia aparece com a mesma roupa, mesmo cabelo, mesmas folhas atrás da orelha, uma repetição do dia anterior.

## Conclusão

Ligia é uma mulher que usa os palavrões para demonstrar insatisfação com as situações vividas. Uma mulher que apresenta força e determinação em gerir um estabelecimento, também esconde o desprazer da vida que leva. Uma imagem de mulher que é vista como objeto de desejo por estar em contato com o público. Um olhar machista, sexista e misógino.

Ao tempo que se faz descrição de Ligia se percebe o olhar moralista que se fixa em apontar comportamentos que desviem do imaginário de mulher instituído sobre o discurso dominante patriarcal conservador cristão.

O que se percebe em Claudio Assis é um olhar mais horizontal para com a periferia e seus moradores/as. Em uma de sua entrevista, Claudio declarou que Amarelo Manga (2002) foi um filme “difícil”, entendendo a dificuldade para se pensar na periferia sem a espetacularização e reprodução do discurso da extrema pobreza e violência, como se fossem únicos pontos a serem discutidos. Nessa mesma entrevista, Claudio refere-se a população periférica por “nosso povo”. Mesmo que tente estabelecer um olhar mais horizontal ele sucumbe ao discurso dominante de determinismo das relações e do cotidiano, como se Ligia tivesse pouco prazer ou não escolhesse por completo estar ali, e também ao repetir o início da manhã como se todos os dias fossem iguais. Com a complexidade dessa personagem e do espaço que ele re(a)presenta dificilmente um dia será como o outro.

Ainda que o cineasta se considere politizado a colonialidade atravessa seu discurso e ele pode recair nas armadilhas de representar ratificando aquilo que se diz contrário. Ainda que apresentado por Kaplan o cinema envolto do olhar do masculino, a disposição da câmera e montagem nesse filme não expõe Ligia a posição do prazer do espectador/a

Seguindo a abordagem decolonial a objetivo jamais foi de trazer a verdade dos fatos, aqui, o intuito é problematizar. Levantar questionamentos sobre a construção de UMA personagem a partir de UM ponto de vista, sobre UM cineasta e seu filme, reconhecendo a importância do cinema na (re)produção de imaginários.

## Referências

- Aparecida Mariano, Silvana, O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. Revista Estudos Feministas [en línea] 2005, 13 (Septiembre-Diciembre) : [Fecha de consulta: 23 de julho de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38114358002>> ISSN 0104-026X
- BUTLER, Judith. *Corpos que ainda importam*. In: *Dissidências sexuais e de gênero*/ Leandro Colling, org. – Salvador: EDUFBA, 2016
- CAVALCANTE, Denise Moraes. O sublime no cotidiano: análise do filme *As coisas simples da vida*, de Edward Yang. In Montoro, Tânia e Caldas, Ricardo. *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ Editorial Abaré, 2006. P. 35-63
- CARDOSO, Cláudia Pons. *Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras* / tese. – Salvador, 2012.
- COSTA, Claudia de Lima. Feminismos descoloniais para além do humano. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 230 setembro e dezembro /2014
- CORREIA, Ana Paula de Santana *Mulheres da periferia em movimento: um estudo sobre outras trajetórias do feminismo* / Ana Paula de Santana Correia. – Guarulhos, 2015.
- CRUZ, Mariane dos Reis. *As mulheres na América Latina: entre opressão de gênero e colonialidade*. IN *Sociologia, antropologia e cultura jurídicas* [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI/ UFMG/FUMEC/Dom Helder Câmara; coordenadores: Ana Paula Basso, Daniela Mesquita Leutchuk de Cademartori, Marcelo Maciel Ramos – Florianópolis: CONPEDI, 2015. Disponível em: <<https://www.conpedi.org.br/publicacoes/66fsl345/iy7q98vn/TJ82uJci1Zf18381.pdf>> Acesso em: 01 de Agosto de 2017
- HUGUET, Montserrat. *La bárbara Europa. Una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad*. Traficantes de sueños, Mapas, 2016
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995.
- LAZARINI, Luciane de Sá e MONTORO, Tania. O cotidiano das periferias e suas representações no cinema nacional. In *Animus: Revista Interamericana de comunicação midiática* / Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Vol II, Nº 2 (julho/dezenho 2003).

LEITE, Fernanda Capibaribe. *Corpos em cena e transito: Sujeitos em devir na filmografia de Cláudia Priscila*. In: *Dissidências sexuais e de gênero/ Leandro Colling, org.* – Salvador: EDUFBA, 2016

LUGONES, MARIA. Rumo ao feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 230 setembro e dezembro /2014

MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In Montoro, Tânia e Caldas, Ricardo. *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ Editorial Abaré, 2006. P. 17-34

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Original Published – *Screen*, v.16, n. 3, p. 6-27, Autumn, 1975.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: uma questão do estilo*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação. Recife, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colección Sur Sur, 2005a, pp.118-142.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. *DA CRÍTICA FEMINISTA À CIÊNCIA A UMA CIÊNCIA FEMINISTA? Feminismo, Ciência e Tecnologia/ Organizado por Ana Alice Alcântara Costa e Cecilia Maria Bacellar Sardenberg* Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA, 2002. 320p. - (Coleção Bahianas; 8)

## **Filmografia**

ASSIS, Cláudio. *Amarelo Manga*. [Filme Vídeo]. Produção de Cláudio Assis e Paulo Sacramento; Direção de Cláudio Assis. Brasil. 2002. 100 min. Colorido.

**A recente produção de curtas-metragens de gênero:  
a importância da visibilidade da fala das personagens mulheres em Alagoas**

Maysa Santos da Silva  
Graduanda em Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas

Mulher; Visibilidade; Cinema; Alagoas; Gênero.

O cinema como veículo de sentido e identificação traz aos nossos olhos imagens e nos exige um posicionamento perante questões sociais, tornando-se, portanto, um espaço de representação e visibilidade. Neste estudo, pretendemos analisar a recente produção de cinema em Alagoas por meio dos curtas-metragens premiados na última Mostra Sururu de Cinema Alagoano em 2016, sendo: Sangue-Mulher, Wal Kavalga e Wonderfull. Os três filmes trazem mulheres como personagens principais e promovem o espaço de fala para a discussão de gênero. Também enfocam a violência, a transexualidade e o prazer feminino. Nosso objetivo é o de refletir sobre como estas obras conjecturam o empoderamento das mulheres e promovem a discussão sobre o lugar da mulher na sociedade.

## **Introdução**

As técnicas utilizadas pelo cinema estimulam uma reação do espectador por meio do conjunto de imagens e sons que dão luz à representações e significados. Ismail Xavier (2005, p. 18) no primeiro capítulo de “O discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência” defende que a expressividade, o movimento da câmera, o extra campo, a montagem e as técnicas cinematográficas convergem para criar uma relação do emissor com o receptor dos filmes. E a partir dessa relação conjecturar a identificação que leva o público a experimentar o que está acontecendo na tela.

Xavier (2005) ressalta que, para ele, a imagem atua como um ícone e também um índice, gerando uma relação com aquilo que representa. André Bazin (1983) também reflete sobre o papel do cinema como gerador de sentidos e identificação. Para Bazin, a sétima arte é um meio capaz de expressar verdades elementares, que escapam do cotidiano e que, na tela,

fazem com que a “realidade confesse seu sentido (...) permitindo uma reprodução do real que os nossos olhos não saberiam amar”

O cinema atua como representante da sociedade. Além de propiciar as mais variadas identidades e produzir sentido por meio do que se é projetado, o ambiente cinematográfico também é capaz de promulgar lugar de fala para grupos que até então não possuíam o espaço de atenção para suas questões em meio social. Gerando reflexão sobre essas questões e impactos que podem ser observados por meio da crescente produção desse tipo de abordagem e também dando a oportunidade das questões de gênero serem conhecidas pelas pessoas que serão impactadas pela recepção dos filmes.

O campo do cinema como objeto de estudo é considerado recente nas ciências humanas como ponto de partida para análise da sociedade. Ganhou forças principalmente em meados da década de 1970 quando a mídia radical e o avanço tecnológico propiciaram voz social aos grupos de minoria, como, por exemplo, os negros, os homossexuais, os pobres e também as mulheres. Ultrapassando o pensamento falocêntrico branco, heterossexual e burguês, a produção radical trouxe à tona outros pontos de visão e também questionamentos sobre o impacto do pensamento patriarcal em nossas convicções e sentimentos.

Laura Mulvey, em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, trouxe questionamentos sobre o olhar construído e adotado pelo cinema hollywoodiano sobre as personagens mulheres baseado em uma ordem patriarcal da sociedade. Segundo Mulvey (1983), as produções cinematográficas propiciam três olhares: o da câmera, o dos personagens em atuação e o do público. Para autora, todos esses olhares obedeciam ao olhar masculino, tratando assim a mulher como a imagem (passivo) e o homem o dono do olhar (ativo), os homens estavam no filme para atuar como agentes das histórias e as mulheres para exercer o papel de objeto e servir ao voyeurismo fetichista projetado sobre elas. Ainda no ensaio de Mulvey, a pensadora propõe que a única saída para a quebra desse sistema estabelecido pelo cinema clássico é o cinema alternativo, radical, no qual outras formas de atuação das mulheres seriam exploradas e também possibilitadas pelo olhar do público diante de uma nova estética.

Dessa forma, pensar sobre a recente produção que aborda as questões de gênero com temáticas femininas traz um novo posicionamento das mulheres perante a sociedade. A necessidade e a importância de falar de si. De representar outras tantas mulheres que se identificam com as personagens e não seguir necessariamente o sistema de estrelas do cinema

clássico, mas sim o reconhecimento de características atuantes na mulher de hoje e que empodera uma nova geração de mulheres que querem ver e falar de si também no cinema.

## **O Cinema em Alagoas**

Segundo o pesquisador, professor e crítico Elinaldo Barros (2010) a origem do cinema em Alagoas aconteceu com o Kinetoscópio<sup>1</sup> em meados de dezembro de 1895 na cidade de Maceió. Este foi o primeiro ato que marcou a chegada das tecnologias do cinema no estado e que fomentou o encantamento da população pela nova forma de ver o mundo.

A relação de Alagoas com o cinema se tornou ainda mais forte com o surgimento do Festival do Cinema Brasileiro de Penedo nos anos 70, palco para as épocas de glória do cinema nacional, onde o super 8 era a principal forma de concepção dos filmes. E com o barateamento da tecnologia foi possível aflorar o espírito de realizador no alagoano. Considerados pioneiros, realizadores como Guilherme Rogato e Celso Brandão despontaram no cenário nacional e projetaram Alagoas com seus filmes sobre o cotidiano local, as lagoas, os pescadores, o carnaval e outros temas regionais.

Com o final do festival de Penedo em 1982 e a queda da Embrafilmes o estado viveu uma época de marasmo cinematográfico. Sendo retomada nas últimas décadas, por uma nova geração de realizadores que advindos também do movimento cineclubistas trouxeram outras ambições ao ato de realizar cinema em Alagoas.

A cinematografia alagoana sempre foi pautada por seu povo. Assim como o cinema brasileiro, o cinema alagoano fala sobre Alagoas. Dessa forma, reflete as marcas do coronelismo, machismo, costumes religiosos, cultura de mangue, e outros pontos por toda sua produção. Com a criação de entidades em prol do audiovisual, de mostras sistemáticas e de uma cobrança política por parte dos realizadores pelos investimentos em cultura provenientes do estado, a recente produção de curtas-metragens vem crescendo. E nesse crescimento é possível observar que as questões das minorias estão em ênfase na produção cinematográfica alagoana. Os realizadores querem falar do que a sociedade esqueceu. Querem abrir os olhos para reflexão dos abismos sociais e dessa forma contribuir com uma nova abordagem do povo alagoano.

## **Mostra Sururu de Cinema Alagoano**

---

<sup>1</sup> Instrumento de projeção interna, caixa com visor individual e uma manivela onde o disco com desenhos ou fotografias ganhavam movimento. Criação de Thomas Alva Edison.

Criada pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curta metragistas de Alagoas (ABD&C-AL)<sup>2</sup> com o objetivo de fortalecer e intensificar as ações de incentivo à produção local e também estabelecer um diálogo entre os realizadores, autoridades culturais e o público, a Mostra Sururu de Cinema Alagoano teve sua primeira edição em 2009. Desempenhando o papel de difundir a produção alagoana de maneira pública e gratuita, atualmente a Mostra é a única no estado que conta com as produções dos realizadores locais, iniciantes e veteranos no cinema.

Em sua sétima edição em 2016, a mostra denota um papel cada vez mais relevante para o estado. Sendo a principal janela do cinema local, o evento promove o crescimento do setor audiovisual, estimulando, entre outras ações, o surgimento de novos realizadores, o diálogo entre os profissionais e a cadeia produtiva do cinema, como também na construção do panorama do cinema alagoano contemporâneo. Até 2016, 145 filmes genuinamente alagoanos foram exibidos durante as edições da Mostra Sururu.

Historicamente, o cinema alagoano viveu alguns momentos de efervescência, como os que aconteceram na década de 1970 durante o festival de Penedo, e longos períodos de marasmo. Todavia, ao se analisar os últimos dez anos, é possível constatar ‘um fôlego diferente’. Esse fôlego une vontades e ações de realizar, pensar, compartilhar, acessar, movimentar, assistir, difundir, refletir, refletir-se, e mais um tanto de infinitivos transformadores próprios do cinema até então dispersos e isolados, enfraquecidos em inconstâncias. Por essa fertilidade ativa que o cinema instaura, inclusive por seus resultados humanos, culturais e sociais, essa respiração merece e precisa de uma atmosfera agradável, que junte pessoas e instituições que acreditem e invistam nesse ânimo coletivo. (MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO)

Nesta sétima edição foram selecionados 20 curtas-metragens que integraram a programação da mostra. Os filmes foram exibidos em sessão dupla, seguidas de debate com os realizadores e ainda foram analisados por um júri oficial composto por profissionais de outros estados que atuam na área de cinema e também por um júri de crítica oriundo de um laboratório de crítica cinematográfica. As obras foram contempladas com cinco premiações, sendo elas: Melhor Filme, Melhor Contribuição Artística, Melhor Contribuição Técnica, Olhar Crítico e Júri Popular. Os curtas que vamos analisar estão entre os premiados.

---

<sup>2</sup> Instituição sem fins lucrativos formada por técnicos e realizadores do audiovisual de Alagoas. Com a missão de incentivar, realizar e divulgar as produções audiovisuais em Alagoas e nacionalmente.

## Os Filmes

### Sangue-Mulher

Figura 1 – Frame de divulgação do filme Sangue-Mulher



Fonte: Alagoar – Catálogo de produções alagoanas<sup>3</sup>

Sangue-Mulher, documentário produzido por três diretores iniciantes, Mik Moreira, Minne Santos e Janderson Felipe, que são estudantes de jornalismo da Universidade Federal de Alagoas, trouxe à tona a imagem de mulheres vítimas de violência doméstica, sexual e psicológica. Segundo os realizadores, o filme é fruto de uma provocação em sala de aula sobre a banalização da violência contra a mulher na abordagem jornalística das notícias.

Com o intuito de dar voz às vítimas, o grupo entrevistou alguma delas e resolveu retratar as personagens de uma maneira alternativa, elas não são expostas por completo. Os quadros são em sua grande maioria de *close up* de partes do rosto, das mãos e de suas expressões. Buscando a empatia da sociedade e também das possíveis sofredoras de violência, que ao terem contato com o filme se estimulem a denunciar seus algozes e que falem, cada vez mais, sobre suas histórias.

Em sua sinopse, os realizadores afirmam o respeito e a importância da fala das vítimas: Por meio de relatos de mulheres que sentiram na pele as consequências do machismo, Sangue-Mulher traz à tona um debate sobre a violência contra a mulher no Estado de Alagoas e chama atenção para a quantidade de casos que são, diariamente, banalizados socialmente e veiculados na grande mídia, sem que de fato se faça uma discussão aprofundada sobre.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://alagoar.com.br/sangue-mulher/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

De forma enfática o filme revela a dor e a coragem daquelas mulheres que falam de seus casos de maneira emocional e com um tom de denúncia e alerta para que outras mulheres não passem pela mesma violência. O filme ganhou o Prêmio Olhar Crítico, concedido pelo júri de crítica que justificou a premiação da seguinte forma: “Por assumir riscos e possibilitar o debate em torno de um tema tão profundo quanto recorrente, do qual se aproxima não apenas pelo discurso verbal como pela relação com os corpos e suas expressões; por deflagrar processos que geram inevitável Identificação em ambientes que reforçam o isolamento enquanto a câmera escaneia de forma ambígua epidermes que se intercalam em histórias de violência; o júri Olhar Crítico elege o curta “Sangue-Mulher” como o melhor da 7a. Mostra Sururu do Cinema Alagoano”<sup>4</sup>.

### **Wal Kavalga**

Figura 2 – Frame de divulgação do filme Wal Kavalga



Fonte: Alagoar – Catálogo de produções alagoanas<sup>5</sup>

Wal Kavalga, filme experimental de Wladimir Lima, diretor experiente do cinema alagoano, mas que utiliza uma técnica que foi considerada nova na trajetória da Mostra Sururu, o *Mashup*, técnica que utiliza um recorte de uma obra e por meio da montagem se torna um novo filme. As imagens são de um curta alemão de 1968, intitulado “Weg zum Nachbarn” (Caminho para o vizinho), de Lutz Mommartz e recebe a trilha sonora de Cavalcada das Walquírias, de Richard Wagner, executada pela American Symphony Orchestra.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://mostrasururu.com.br/premiados/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

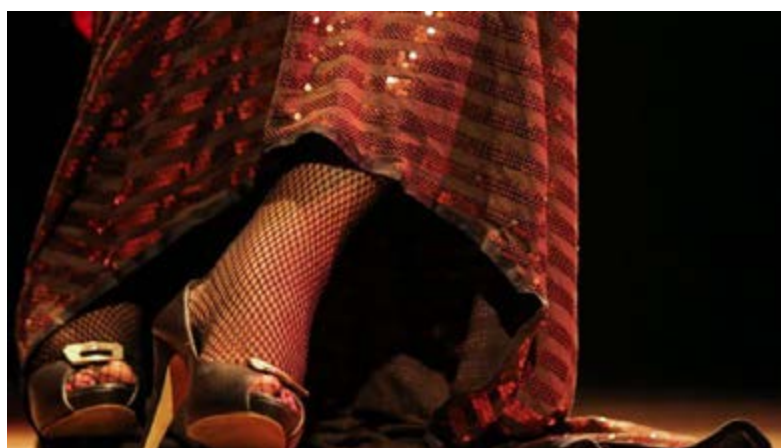
<sup>5</sup> Disponível em: <<http://alagoar.com.br/wal-kavalga/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

O curta de aproximadamente quatro minutos traz uma única cena vista também de um único plano. A personagem está em êxtase, parece ter um orgasmo, enquanto a música vai ficando mais intensa e a tonalidade de cores do filme vai também mudando. Em sua sinopse, Wal Cavalga é: Wal está por cima. E se empodera. Dona de seu corpo, sujeita do próprio desejo. Protagoniza o gozo. Cavalga em seu mero objeto, seu passivo cavalo. Seu único plano, uma sequência. De feminina essência.

O filme foi considerado pela júri oficial o melhor em contribuição artística e recebeu o prêmio. Como justificativa: “Pela busca de uma imagem dissidente que dê conta de uma observação frontal e empoderadora do orgasmo feminino, o prêmio de melhor contribuição artística vai para Wal Cavalga, de Wladmyr Lima”<sup>6</sup>.

## **Wonderfull**

Figura 3 – Frame de divulgação do filme Wonderfull – meu eu em mim



Fonte: Alagoar – Catálogo de produções alagoanas<sup>7</sup>

Wonderfull - meu eu em mim, documentário que tem como tema principal a vida de Natasha Wonderfull, mulher transexual que milita pelos seus direitos e por um espaço que é seu por direito na sociedade. A sinopse do filme revela a busca da personagem por uma nova visão de sua realidade: “Nem sempre os começos são felizes, mas isso não importa para Natasha Wonderfull, pois ela sabe o que a define são as escolhas e quem deseja ser.”

A personagem conquistou o carinho e a admiração do público por estar na tela e também presente nas sessões do filme. Natascha é uma militante da luta LGBT, transformista

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://mostrasururu.com.br/premiados/>>. Acesso em 05 ago. 2017.

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://alagoar.com.br/wonderfull-meu-eu-em-mim/>>. Acesso em 05 ago. 2017.

e também trabalha como assistente de enfermagem na periferia de Maceió. É uma mulher que marca a força do que é ser você em tempos tão sombrios e de extrema violência com os que são considerados diferentes do “normal”. Questões como a vida dos homossexuais e as oportunidades de trabalho para o público LGBT são tratados no filme. Como também a busca pela identidade de seus interiores que no caso de Natasha não condizia com seu eu de nascença.

O filme foi contemplado pelo edital de incentivo ao audiovisual do município de Maceió, sendo o único da mostra com subsídio estatal, e também foi agraciado com o Prêmio do Júri Popular e também o Prêmio de Melhor Filme segundo o Júri Oficial, sendo assim o grande vencedor da mostra.

## **Conclusão**

O cinema realizado em Alagoas reflete as questões que também estão sendo pautadas pela agenda pública, e nesse momento, vivemos um levante das temáticas femininas, do universo homossexual, de empoderamento e luta. Esses filmes marcam e representam um novo momento, onde os elementos marginais do cinema alagoano ainda são presente nas personagens que são abordados em suas produções. Da mesma forma que o cinema radical eclodiu nos anos 1970 para a causa negra e pela luta de classes, atualmente, o cinema permanece como um veículo de grande impacto propiciando o lugar de fala e a representatividade que tais questões sociais buscam durante a história da sociedade.

Buscando a representação por meio da identidade social com o imaginário e o que é apresentado ao público por meio dos filmes, o cinema reforça papéis e sentidos. Propicia também a identificação dos personagens como seres atuantes em sociedade da forma representada trazendo verdade aquele discurso e enaltecendo questões como a violência contra a mulher que é tão banalizada no cotidiano de uma sociedade midiática e machista. O cinema propicia o novo olhar, a nova representação. Mulvey defendeu que a alternativa viável ao cinema clássico e seus moldes seria o cinema radical e sua capacidade de reflexão e representação. Os filmes que trazem estas temáticas não são os preferidos do público e da crítica, não na abordagem das vítimas sem a vertente do sensacionalismo dos programas televisivos por exemplo, porém, todo aquele que assistir ao filme será impactado de maneira sublime sobre a história daquelas personagens e como questões banais do nosso dia a dia podem contribuir para reforçar estereótipos e de certa forma manter na impunidade casos como aqueles. Gerando assim, reflexão sobre o tema.

O ato de empoderamento possibilitado por essas abordagens é outro ponto forte do crescimento da abordagem de gênero nas produções locais. Ao falar de suas realidades, as mulheres mostram que suas questões são importantes para uma sociedade em equilíbrio. Como também influenciam uma nova geração de realizadoras e até mesmo do público a se relacionar com essas e outras questões para produzir um censo crítico sobre o que vivemos no ambiente social. Em Alagoas, é possível observar também a crescente do número de produções com temáticas femininas nos últimos anos, inclusive, a Mostra Sururu que será realizada este ano promete o dobro de filmes com esta abordagem vinda de realizadores consagrados e também dos novatos.

Os filmes premiados na Mostra Sururu de Cinema Alagoano de 2016 trazem mulheres como personagens principais em suas histórias. As mulheres estão no centro da temática de todos os filmes que foram premiados na principal janela do cinema alagoano, isso fala diretamente por qual caminho o nosso cinema está progredindo. Ao abordar as questões femininas, o cinema se torna um espaço de quebra de paradigmas, hábitos e de um sistema patriarcal no qual a nossa sociedade está inserida. Questionando os sentidos que são estabelecidos pela sociedade e trazendo uma nova representação das mulheres atuais que estão lutando e alcançando o seu espaço o cinema alagoano reforça a identificação com essas personagens e possibilita assim, um impacto social por meio da relação que a obra reflete diretamente nas pessoas que assistem a estes filmes, como também na reflexão da produção alagoana contemporânea.

## **Bibliografia**

BARROS, Elinaldo. Panorama do Cinema Alagoano. 2 ed. Maceió: EDUFAL, 2010.

MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO. Histórico. Disponível em:

<<http://mostrasururu.com.br/apresentacao/>>. Acesso em: 21 de jul. 2017.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In.: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 437-453. Col. Arte e Cultura, v. 5.

REVISTA GRACILIANO. Maceió: Editora da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Ano V, n.16, set./out. 2012.

STAM, R.A Intervenção Feminista. Termo in: Introdução a Teoria do Cinema. Tradução Fernando Mascarello .5.ed. Campinas - SP . Papyrus, 2013.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## **Intercorporeidade filmica: notas sobre o contracinema com base na análise do filme *Dandy Dust***

**Plynio Nava - GT Cinema e Gênero**

**RESUMO** - Este artigo pretende analisar o conceito de contracinema na obra *Dandy Dust*, de Hans Scheirl, enfatizando sua relação com uma tradição cinematográfica influenciada pelo pensamento *queer* e ampliando o debate acerca da fenomenologia, através da emergência de um pensamento carnal, que integre filme, espectador e diretor como vetores de uma experiência intercorpórea que problematize a significação como produto do intercâmbio entre pensamento e sentido.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Contracinema. Teoria Queer. Fenomenologia.

**ABSTRACT** - This paper intends to analyze the concept of counter-cinema in Hans Scheirl's *Dandy Dust*, emphasizing its relation with cinematographic tradition influenced by queer thought and broadening the discussion about the phenomenology, through the emergence of a carnal thought, integrating movie, spectator and director as vectors of an intercorporeal experience that problematizes signification as the result of interchange between thought and meaning.

### **KEYWORDS**

Counter cinema. Queer Theory. Phenomenology.

## **O cinema do desprazer**

O contracinema pode ser entendido como uma rede constituída por filmes, realizadores e instituições que se posicionaram contra o modelo de produção cinematográfica *mainstream*, retomando as premissas da arte de vanguarda, do experimentalismo audiovisual e do cinema alternativo como estratégias de superação das narrativas de matriz hollywoodiana, por meio da consolidação de um cinema independente, cuja temática derive da crítica ao ilusionismo presente em filmes pautados num modelo de produção industrial.

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (XAVIER, 2005: 42).

A reflexão sobre o contracinema atravessa a trajetória de vários teóricos e realizadores no curso da década de 1970, acompanhando a ascensão dos estudos culturais, gênero, psicanálise e do próprio contexto social da época como influências que estruturaram suas publicações. Considerado o precursor do contracinema, Peter Wollen escreve um ensaio dedicado à análise da obra de Jean-Louc Godard, no qual apresenta sete aspectos<sup>1</sup> que caracterizariam o contracinema em oposição ao cinema dominante. Para Wollen, o contracinema tinha como característica principal a insistência na busca pela auto-reflexividade. Essa revelação de processos obscurecidos pelas estratégias narrativas teve inspiração na dramaturgia de Bertold Brecht, que via na arte um meio de educar o público e romper com o perfil puramente catártico<sup>2</sup> do teatro.

A partir desse pressuposto, o teórico propôs um cinema do desprazer como réplica ao cinema de entretenimento tradicional. Contudo, sua noção de desprazer não visava instituir um espectador puramente racional, mas consciente dos imperativos ideológicos que orientavam a produção de fantasias coletivas, de modo a instruí-lo acerca dos propósitos e objetivos que determinavam as escolhas estéticas e políticas do cinema. “O ataque ao cinema “de entretenimento” faz parte de um ataque mais amplo à “sociedade do consumo”. O cinema foi concebido como uma droga que acalma e suaviza a militância das massas, subornando-as com sonhos prazerosos, distraíndo-as assim das importantes tarefas que são seu verdadeiro destino” (WOLLEN, 2002: 79, tradução do autor)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Os aspectos citados por Wollen são: intransitividade narrativa, estranhamento, opacidade, diegese múltipla, abertura, realidade e o desprazer.

<sup>2</sup> Segundo Brecht, a catarse é fruto da influência do teatro aristotélico no teatro burguês, que usa o espectador como vetor das experiências de terror e piedade, propiciando, por meio da empatia com o personagem, o alívio das tensões do espectador e a eliminação de sua potência crítica.

<sup>3</sup> The attack on “entertainment cinema” is part of a broader attack on the whole of “consumer society”. Cinema is conceived of as a drug that lulls and mollifies the militancy of the masses, by bribing them with pleasureable dreams, thus distracting them from the stern tasks which are true destiny.

Na mesma esteira da crítica ao ilusionismo proposta por Wollen, Laura Mulvey analisa a construção do prazer visual tomando de empréstimo subsídios da psicanálise freudiana para sua investigação dos processos de objetificação do corpo em narrativas hollywoodianas. Para Mulvey, a fascinação pelo cinema deriva de uma estrutura cultural preexistente, responsável por dar forma aos engajamentos espectatoriais e mostrar como a linguagem audiovisual organiza conflitos acerca da diferença sexual.

A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. (MULVEY, 1983: 440).

Ao propor a destruição do prazer visual no cinema narrativo, a teórica preconiza o desenvolvimento de um contracinema estética e politicamente radical, que desestabilize os preceitos hollywoodianos, reagindo a suas premissas por meio da organização de uma nova linguagem do desejo.

David Rodowick, por sua vez, situa o contracinema no âmago do modernismo político, termo originalmente cunhado por Silvia Harvey<sup>4</sup>, que atualiza as reflexões de um campo discursivo que integra a teoria do cinema - representada por Stephen Heath, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey, etc - à produção de realizadores como Godard, Jean Marie Straub, Yvonne Rainer, Peter Gidal, Nagisa Oshima, entre outros. O modernismo político promove o diálogo da semiótica com o marxismo althusseriano e a psicanálise lacaniana para refletir sobre os mecanismos de subjetivação ideológica do espectador. Mais do que o desenvolvimento de uma teoria, sua intenção é reconstituir o corpus de publicações e traduções pós-maio de 1968, feitas por realizadores e estudiosos, com a finalidade de investigar a relevância do debate acerca do espectador no contexto de ressurgimento de um cinema político e crítico ao capitalismo.

Para o autor, o cinema industrial e o contracinema são instituídos, respectivamente, por dois movimentos de contraste. Enquanto Hollywood elabora uma codificação de sua narrativa, baseada nos tradicionais critérios de proximidade, unidade e continuidade, o contracinema

<sup>4</sup> O termo *political modernism* aparece pela primeira vez no artigo “*Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery*”, publicado na edição 23 da revista *Screen* (1982), sendo posteriormente desenvolvido por Rodowick.

opera com o modelo pautado na concepção de desconstrução, que desarticula a mecânica do filme de entretenimento, ao buscar sua materialidade e enfatizar a insistência numa política da representação que rompa com o prazer narrativo em favor da exposição do espectador a outros regimes de fruição.

Se o objetivo do filme narrativo como um “aparato ideológico” é centralizar e fixar formas de ver em uma posição imaginária de segurança e unidade, então um modernismo narrativo politicamente consequente pode ser marcado por desencadear a negatividade como uma força fragmentária e contraditória. Deste modo, um modernismo crítico trabalha através da aposta da narrativa e espaço de modo que deturpações não venham a existir, reabilitando no espectador a sensação de processo e mudança.<sup>5</sup> (RODOWICK, 1988: 20, tradução do autor).

A releitura do contracinema como atitude instaurada no contexto de um momento de intensa crítica ao modelo de produção cinematográfica hegemônica foi essencial para que, mais tarde, os estudos sobre recepção fossem melhor estruturados e teorizados pelo cognitivismo e estudos culturais, trazendo à tona a confluência da prática cinematográfica com as reflexões acadêmicas como tônica para o desenvolvimento mais amplo do lugar do espectador, da construção do olhar pela narrativa cinematográfica e do papel das mídias na construção das identidades sociais.

### **A Nova Virada *Queer* no Cinema**

Com a chegada dos anos 1980, o mundo assistiu a várias transformações que atingiram esferas da política, economia e cultura. Dentre elas, a forte onda de conservadorismo,

<sup>5</sup> If the goal of narrative film as an “ideological apparatus” is to center and fix ways of looking in a imaginary position of security and unity, then a politically consequent narrative modernism might be defined by unleashing this negativity as a force of desunity and contradiction. Therefore, a critical modernism works through the binding of narrative and space in a way that disturbs and cannot be contained, restoring to the spectator’s vision a sense of process and change.

representada pela eleição de Ronald Reagan a presidente dos Estados Unidos, a patologização da homossexualidade e o nascimento da cultura *video-home*.

Foi neste panorama que emergiram os estudos *queer*, movimento formado por ativistas e pesquisadores que tinha como objetivo criticar o que se convencionou como heterossexualidade homofóbica, termo que define a heterossexualidade como paradigma, em detrimento de identidades consideradas desviantes. Influenciada pelos estudos feministas, pela filosofia pós-estruturalista de Jacques Derrida e pelos estudos da sexualidade de Michel Foucault, as teorias *queer* tem como marco a categoria gênero como fruto de uma construção social, que coloca em xeque a noção essencialista que fundamentava identidades sexuais, para se assumir como um marcador de instabilidades. “Os estudos *queer* nascem nos Estados Unidos, mobilizados pelo surgimento da AIDS como catalisador biológico e também social, ao ser associada a grupos historicamente marginalizados, formados por gays, lésbicas e transgêneros. “*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”. (LOURO, 2004: 38). O termo teve sua apropriação positivada pelos pesquisadores, que delegaram ao insulto uma posição estratégica que traduzisse uma forma de viver ou prática social que caminha na contramão das normas vigentes.

As teorias *queer* estabeleceram-se refratárias ao ativismo *mainstream* por não corroborarem com as estratégias de normalização efetivadas pela militância gay. Adotando a diferença como ferramenta política, vão de encontro a pressupostos assimilacionistas por compreenderem que a ideia de igualdade buscada por movimentos inclusivos é não somente suspeita, mas neutralizadora. “A política *queer* [...] adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 2002: 151, tradução do autor)<sup>6</sup>.

Embora traga consigo um teor academicista, a essência da cultura *queer* é transcender os berços da erudição, demarcando territórios de produção cultural e possibilitando o surgimento de saberes subalternos que reflitam vidas marginalizadas como locais de potência criativa. No cinema, a produção de estéticas dissidentes antecederam décadas a ascensão dos estudos *queer*. Entretanto, o surgimento de uma produção independente e questionadora das

<sup>6</sup> La política queer (...) adopta la etiqueta de la perversidade y hace uso de la misma para destacar la “norma” de aquello que es “normal”, ya sea heterosexual u homosexual”.

representações correntes da homossexualidade só veio ganhar força na década de 1980, através do *New Queer Cinema*, conceito criado pela crítica de cinema B. Ruby Rich para designar um ciclo de filmes capitaneados por realizadores gays, lésbicas e transgêneros que, insatisfeitos com as experiências de estigmatização, violência e discriminação, serviram-se das premissas desconstrucionistas das teorias *queer* para produzirem filmes inspirados no cenário marginalizado dos Estados Unidos, Canadá, Reino Unido e outros países, ganhando projeção no circuito de festivais de cinema com produções influenciadas pela cultura pop, arte *camp*, estéticas do vídeo e a experiência de opressão sofrida com a epidemia da AIDS.

O *New Queer Cinema* não se fundamenta numa unidade, dada sua variedade de estratégias, que somam experimentações com vídeo, cinema e outras linguagens, mas há fios condutores que encontram pontos em comum onde sua gramática, motivações ou propostas parecem se contrapor. Rich tenta encontrar tais convergências no que chama de "*homo porno*", que pode ser entendido como "um estilo favorável ao pastiche e à apropriação, influenciado pela arte, ativismo e por novas entidades, como o videoclipe (a MTV havia acabado de aparecer). Era uma abordagem em busca de novas linguagens e meios que pudessem acomodar novos materiais, assuntos, e modos de produção" (RICH, 2013:15, tradução do autor)<sup>7</sup>.

Outra abordagem de merecida atenção na política de contestação que fundamentou o *New Queer Cinema* foi sua indisposição à política conciliatória da comunidade artística (e cinematográfica, em particular) de apresentar homossexuais como peças estabilizadoras da tensão de uma estrutura social heteronormativa, cuja ideia de condescendência a normas era o argumento de um cinema que invisibilizava as insatisfações de grupos gays resistentes à política de inclusão dos realizadores de cinema, em resposta ao forte preconceito sofrido em decorrência da crise da AIDS. Mais do que serem representados, tal grupo propunha aniquilar o discurso de convívio harmônico e tolerante com a produção de histórias contadas pelos próprios sobreviventes desta geração.

<sup>7</sup> (...) a style favoring pastiche and appropriation, influenced by art, activism, and such new entities as music video (mtv had just started). It was an approach in search of new languages

and mediums that could accommodate new materials, subjects, and modes of production.

A cultura popular não precisa recusar, mas ainda recusa, pois mantém o queer na fronteira, restringindo seguramente a sua influência, assegurando o impacto de suas intervenções e, mais do que isso, sustentando o status quo. Afinal, isto sublinha o entretenimento convencional. O que é crucial lembrar é que tal negação é um mecanismo defensivo: o queer deve aparecer somente para ser sufocado (AARON, 2004: 11, tradução do autor)<sup>8</sup>.

O *New Queer Cinema* trouxe o frescor de uma onda de produções cinematográficas numa era politicamente assolada por refluxos conservadores, refletindo aspectos fundamentais de um momento propício a experimentações, que reacendeu os anseios por uma nova vanguarda que pudesse responder política e esteticamente à forte repressão sofrida pelas minorias sexuais e raciais, registrando um movimento cultural através do cinema e do vídeo.

### **Intercorporeidade filmica em *Dandy Dust***

Em sua crítica a Edmund Husserl, o filósofo Maurice Merleau-Ponty tenta preencher a lacuna entre mente e mundo deixada pela fenomenologia transcendental pontuando o ausentamento do sujeito que descreve, de seu exterior, a si mesmo e ao mundo. Segundo o filósofo, pensamento e sensação seriam faculdades delegadas a uma atividade perceptiva corporificada, devendo o corpo, portanto, ser entendido como um modo de conhecer o mundo, o lugar onde sujeito e objeto encontram-se misturados e se definem um ao outro.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em realidade (MERLEAU-PONTY, 1999: 269).

<sup>8</sup> Popular culture no longer has to disavow queerness, but, of course, it still does – for to keep queerness at bay, safely restricted in its influence, ensures the impact of its interventions and, more than this, sustains the status quo. And, after all, such things underline mainstream entertainment. What is crucial to remember is that disavowal is a defensive mechanism; queerness must be only appear to be quelled.

No contexto da experiência cinematográfica, a abordagem fenomenológica existencial de Merleau-Ponty enfatiza o contorno dialético entre ato e objeto proposto por Vivian Sobchack, no qual o último sintetiza o primeiro. Ultrapassando a reflexão realista de André Bazin, bem como os pressupostos da teorização de herança formalista, a fenomenologia cinematográfica reposiciona o lugar do corpo, colocando o envolvimento do olhar do realizador, do espectador e do filme como um processo dialético e constitutivo da experiência fílmica. Ou seja, tais corpos coexistem, constituindo-se por meio de um duplo movimento que é, ao mesmo tempo, intra e intersubjetivo. "Um filme é um ato de ver que se faz visto, um ato de ouvir que se faz ouvido e um ato de movimento físico e reflexivo que se faz sentido e compreendido reflexivamente" (SOBCHACK, 1992: 3-4, tradução do autor)<sup>9</sup>.

O processo que caracteriza a comunicação cinematográfica partilhada entre essas três instâncias retoma o caráter reversível da percepção e expressão (negligenciados pela teoria clássica e contemporânea do cinema), operando a produção de sentido em função desse desdobramento acontecer num lugar comum, que é o próprio corpo. "Tal fenomenologia do significado humano e suas representações tenta descrever, tematizar e interpretar as estruturas de comunicação na medida em que elas emergem radicalmente nas estruturas do ser" (IDEM, 1992: 7, tradução do autor)<sup>10</sup>.

Superando as tradicionais metáforas do quadro, janela e espelho das teorias de cinema, Sobchack posiciona um aspecto de mutualidade ausente no esquema teórico para apresentar uma relação entre o sujeito, objeto e ambiente que desencadeia uma revolução no pensamento acerca da experiência cinematográfica, permitindo refletir sobre o corpo como uma instância agenciadora de significados, cuja existência se dá num movimento dialético como os objetos do mundo, formando uma espécie de tecido comum que emerge da experiência perceptiva. Ver,

<sup>9</sup> A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.

<sup>10</sup> Such a phenomenology of human meaning and its representation attempts to describe, thematize, and interpret the structures of communication as they radically emerge in the structures of being".

sentir e ouvir, portanto, tornam-se atos concretos expressos para si e para o outro, num deslocamento que ocorre da "linguagem do ser" para o "ser da linguagem".

Nas seguintes linhas tentarei explorar o conceito de intercorporeidade fílmica como fundamento da análise da obra *Dandy Dust* (*Dandy Dust*, Hans Scheirl, 1998) abordando três aspectos do filme: a fragmentação narrativa, o hibridismo de gêneros atrelados à intermedialidade e a experiência extradiegética. Definiremos intercorporeidade fílmica como uma estratégia sensório-afetiva operada por gêneros e obras que tenham como objetivo explorar a comunicação entre corporalidades por meio da experiência audiovisual, enfatizando seus desdobramentos na reflexão de uma fenomenologia *queer* para o cinema.

Escrito, dirigido e protagonizado por Hans Scheirl, *Dandy Dust* conta a história do personagem homônimo, de gênero e personalidade fluidos, que peregrina o planeta 3075, em uma narrativa sincopada, na qual a fragmentação dá corpo ao constante fluxo de transformação do protagonista. Tal processo de fragmentação narrativa, que gera desorientação no espectador, sintetiza a representação do corpo transgênero, que emerge no filme em meio a cortes múltiplos, trilha sonora futurista e montagem propositalmente desarmônica. *Dandy Dust* é, ora homem, ora mulher; é também garoto, uma velha, uma chama falante e uma múmia. Analisando a trama de Scheirl, um aspecto configura-se como o ponto chave do filme: a metáfora da viagem como denúncia de um ser inacabado, que substitui seu lugar de chegada pelo insistente prazer da mobilidade.

Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar (LOURO, 2004: 3).

*Dandy Dust* corresponde ao transgressor mito social do ciborgue, organismo cibernético que mapeia a ficção e a realidade corpórea. Fusão de ser humano e máquina, homem, mulher e animal, o ciborgue representa o fraturamento do reflexo dualista de nossa formação cultural, que vaga pelo mundo como um ser ambivalente, habitando topografias naturais e fabricadas, ansioso pelo conflito contra o heterossexismo. Com sua existência fronteiriça, desmantela identidades proclamando um mundo sem gênero, gênese e sem fim.

O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o

trabalho não alienado. O ciborgue não tem qualquer fascínio por uma totalidade orgânica que pudesse ser obtida por meio da apropriação última de todos os poderes das respectivas partes, as quais se combinariam, então, em uma unidade maior. Em certo sentido, o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma “narrativa de origem”, no sentido ocidental, o que constitui uma ironia “final”, uma vez que o ciborgue é também o *telos* apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata, que prefiguram um eu último, libertado, afinal, de toda dependência – um homem no espaço (HARAWAY, 2009: 38).

Neste contexto, é interessante pensar sobre a narrativa como plataforma que dá substância à vida interior do personagem, prefigurando um sistema de comunicação que traz à tona a rasura de sentido consolidada por um saber hegemônico, para intervir em seu processo de significação. Em ensaio dedicado aos gêneros do corpo<sup>11</sup>, Linda Williams retoma a discussão sobre a função narrativa de gêneros como pornografia, horror e melodrama na economia sensível do espectador, a partir de uma abordagem do conceito de excesso, creditando a sua estrutura e objetivos à resolução de um problema no âmbito da cultura. “O desenvolvimento do sexo, da violência e da emoção, portanto, parecem ter funções muito precisas nestes gêneros do corpo. Assim como nos gêneros populares eles abordam problemas persistentes em nossa cultura, em nossas sexualidades, em nossas várias identidades” (WILLIAMS, 1991: 09, tradução do autor)<sup>12</sup>.

Se para Linda Williams a especificidade dos gêneros do corpo busca responder a problemas culturais, os objetivos de *Dandy Dust* tentam ampliar esta diligência. Tal aspecto do filme se dá em função de sua estrutura híbrida. Ao dialogar ficção científica com pornografia e subgêneros do horror (caso do filme *splatter*<sup>13</sup>), o que parece claro à proposta de Hans Scheirl

<sup>11</sup> Definem-se como gêneros do corpo obras cinematográficas que tem como eixo central a produção de estímulos sensório-afetivos que conectam o espectador fisicamente à narrativa audiovisual.

<sup>12</sup> Deployment of sex, violence, and emotion would thus seem to have very precise functions in these body genres. Like all popular genres, they address persistent problems in our culture, in our sensualities, in our very identities.

<sup>13</sup> Subgênero do filme de terror caracterizado pela representações realistas de violências físicas, como mutilações, torturas e demais representações que tenham como objetivo primordial expor a vulnerabilidade do corpo humano.

é promover um colapso do gênero como estrutura discursiva anelástica. Somando ao empreendimento híbrido de gêneros de seu filme, emerge também o seu caráter intermediário, cuja narrativa dialoga a estética do vídeo com variados formatos, como animação, 16 mm e Super 8. Em um trecho de seu manifesto artístico, Scheirl dá algumas pistas do projeto de experimentação para o âmbito do cinema.

Narrativa hollywoodiana: primeiro você tem uma história, então você a ilustra com imagens.

Narrativa cibernética/interativa: primeiro você coleta materiais, fotografias, sons, etc, do filme a ser feito, então delinea movimentos e cria articulações. O espectador é inspirado por essa facilidade com a qual o filme se alterna entre dimensões/mídias/linguagens cinematográficas/ dentro e fora, para fazer o mesmo e construir suas próprias histórias<sup>14</sup> (SCHEIRL, 1997: 55, tradução do autor).

Tal artifício permite colocar em questão a reflexão sobre o excesso como estratégia de engajamento e afetação.

A materialidade fílmica é organizada reflexivamente para borrar ainda mais as fronteiras dos gêneros e das tradições cinematográficas. Pastiche e paródia são elementos comuns para intensificar o questionamento, combinando efeitos estéticos diferenciados - tais como fragmentação da narrativa, animações, intervenções e descontinuidades nas imagens e nos sons (BALTAR, 2012: 138-139).

Trazendo a reflexão sobre o excesso para a análise de *Dandy Dust*, o que é categórico na proposta de Scheirl é sua problematização de um aspecto cultural tematizado por Williams em sua análise dos gêneros do corpo. Ao integrar no filme o diálogo entre gêneros cinematográficos e a intermedialidade, o diretor traz à luz uma releitura do excesso, fazendo emergir do colapso de gêneros cinematográficos e plataformas audiovisuais não uma resolução, mas o aniquilamento da própria organização da cultura, enquanto construtora do sexo e do gênero, uma atitude em estreita sintonia com os pressupostos da fenomenologia *queer*.

<sup>14</sup> Hollywood narrative: first you have a story, then you illustrate the story with images

Cybernetic/interactive/ narrative: first you collect materials, pictures, sounds, etc. of the film-to-be, then you trace movements and create links. The spectator is inspired by the ease with which the movie switches between dimensions/media/cinematographic languages/in&out to do likewise & weaves his own stories.

A fenomenologia queer é um meio de construir narrativas que não correspondam aos modelos de representações narrativas dominantes, modelos estes que no campo das artes visuais são imutáveis e normativos em relação às questões de gênero, sexo e sexualidade, o que é reflexo de uma homogeneização cultural e social [...] E ainda, a fenomenologia queer pode ser central para a desconstrução do pensamento e dos discursos sobre a polarização mais visível sobre as questões de gênero e sexualidade, a oposição entre homem e mulher e a construção das identidades feminina e masculina, visto que desequilibra o pressuposto universal da heterossexualidade (BARRETO, 2011: 119-121).

É nesse contexto que a abordagem sobre as ambivalências entram em cena na reflexão acerca de *Dandy Dust*. Em seu ensaio dedicado à obra de arte, Marilena Chauí retoma as considerações de Merleau-Ponty acerca do processo de criação como faculdade do ser, distanciando o processo da esfera cultural para entendê-lo como ato que, através da obra de arte, reintegra o homem ao mundo. Tal busca presume uma especulação do artista e seu entorno à procura de um modo de expressão que não possua um modelo prévio e lhe garanta o acesso ao ser. Segundo a filósofa, o que dá concretude a esta busca pela expressão da experiência criadora é a certeza de uma lacuna ou ausência a ser preenchida, uma ausência sentida pelo sujeito em significar algo preciso e particular que ainda não surgiu como produto de sua força criativa, mas cujo desvelamento se dá mediante a saída de si para o exterior.

O sentimento de querer-poder e da falta suscita a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado. Realizam um trabalho no qual vem exprimir-se o co-pertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis, de um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para ex-por sua interioridade prática como obra (CHAUÍ, 2002: 153).

A percepção da vida interior como tônica da obra de arte aparece no cinema de Scheirl de forma *sui generis*, desencadeando uma experiência dialética de três instâncias simultaneamente conectadas, nas quais percepção se constitui e é constituída pelo corpo: o corpo do realizador, o corpo do espectador e o corpo do filme. Em sua análise sobre *Dandy Dust*, Eliza Steinbock chama atenção para um aspecto pontual pro entendimento do filme: a inserção de um domínio extradiegético no interior da narrativa, que rompe as fronteiras entre ficção e realidade, vida e obra, interior e exterior, a fim de pensá-los não apenas como domínios complementares e inseparáveis da experiência criadora, mas também como um processo de radicalização da experiência de transição de gênero a que Scheirl submeteu-se, partilhando com o espectador um domínio particular integrado à obra audiovisual, no qual o processo de

filmagem esteve estreitamente sintonizado com a aplicação de injeções de hormônios pelo diretor.

As injeções de testosterona do diretor e personagem principal de Scheirl durante as filmagens atualizam a encarnação transgênero de Dandy Dust. Seus “experimentos” hormonais, como ele chama, produzem uma pessoa de corpo feminino, cujo gênero frequentemente, ainda que não consistentemente, apresenta-se como masculino (STEINBOCK, 2011: 179).

Tal processo pode ser melhor compreendido pelas declarações do próprio Scheirl, que permitem entender de que modo a inserção da experiência privada no domínio da narrativa ficcional borra fronteiras e amplia estratégias de experimentação, produzindo rupturas nos códigos narrativos do cinema.

O termo “transição” é utilizado pela comunidade transexual e transgênero para definir o período de tempo que leva uma pessoa para efetuar sua mudança de gênero. Agora, eu não estou indo de A a B, mas zigzagueando meu caminho por meio de um largo e aberto espaço de possibilidades (SCHEIRL, 2004, tradução do autor).

A inserção de tais expedientes no filme aproxima-se sobremaneira das investigações de Lúcia Nagib, que utiliza o conceito de realismo corpóreo para analisar a tendência de privilegiar a performance e a vida real em filmes auto-reflexivos modernos<sup>15</sup>, através de sua ênfase no corpo e meio ambiente (NAGIB, 2009). Entretanto, o que é relevante em *Dandy Dust* não é sua dimensão realista, mas certamente o esgarçamento da experiência radical de Scheirl dentro do contexto da produção audiovisual vinculada a realizadores gays, lésbicas e transgêneros, promovendo de forma inovadora o *link* entre fenomenologia e teoria queer na reflexão sobre a sexualidade, sexo e gênero no cinema.

### **Considerações finais**

A reflexão sobre o contracinema ainda é atual para a compreensão de novas estéticas no audiovisual. Tal como antecipou Laura Mulvey, este projeto revolucionário estará concentrado no âmbito de um cinema alternativo que tensione a organização do prazer visual em favor da

<sup>15</sup> Sobretudo a tradição cinematográfica representada por realizadores vinculados ao cinema novo japonês, mas também cineastas como Werner Herzog, Beto Brant, entre outros.

experimentação na linguagem cinematográfica. Pensar estes processos de ruptura com o cinema tradicional é, antes de tudo, entender como sua história tem sido organizada a partir de um olhar heterocentrado, que negligencia produções de realizadores gays, lésbicas e transexuais, colocando tais representações numa dimensão subalterna da produção audiovisual e contribuindo para a construção de estereótipos, preconceitos e violências.

A partir do conceito de intercorporeidade fílmica, o artigo tenta ampliar as perspectivas teóricas do cinema, propondo uma relação triangular entre espectador, filme e realizador para pensar o corpo como uma instância agenciadora de significados, fornecendo subsídios preliminares para a produção de uma fenomenologia *queer* na análise cinematográfica. Integrar tais instâncias, pensando o corpo como lugar de encontro e produção de significados esboça um roteiro com vistas ao estabelecimento de uma dimensão prática que fracture a codificação do olhar cinematográfico em busca da ampliação de novos saberes sobre o corpo, da reivindicação da visibilidade na produção cinematográfica *queer* e da reflexão sobre a diferença como categoria estética e política.

## Referências

- AARON, Michele (2004). “New Queer Cinema: An Introduction” em Aaron Michele (editor.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University.
- BALTAR, Mariana (2012). “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão” in Revista Significação, ano 39, nº38, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: [http://www3.usp.br/significacao/pdf/38\\_7.pdf](http://www3.usp.br/significacao/pdf/38_7.pdf) (Acesso: 14 de julho de 2017).
- BARRETO, Carla Conceição. *Visualidades queer de matthew barney: o ciclo cremaster*. Brasília, 2011. 173p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Arte. –UNB, 2011.
- CHAUÍ, Marilena (2002). *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes.
- GAMSON, Joshua (2002). “Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilemma” em Rafael M. Mérida Jiménez (editor). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icària editorial.

- HARAWAY, Donna (2009). “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” em Tomaz Tadeu (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte, Autêntica.
- LOURO, Guacira Lopes (2004). *O corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo. Martins Fontes.
- MULVEY, Laura (1983). “Prazer Visual e cinema narrativo”, em Ismail Xavier (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- NAGIB, Lúcia. “Teoria experimental do realismo corpóreo baseada nos filmes de Nagisa Oshima e da nouvelle vague japonesa” em Greiner Christine e Cláudia Amorin (orgs.) (2009). *Leituras do sexo*. São Paulo: Annablume.
- RICH, B. Ruby (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press.
- RODOWICK, D.N (1994). *The Crisis of Political Modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Berkeley: University of California Press.
- SCHEIRL, Hans (1997). “Manifesto for the dada of the cyborg-embryo”, em Sue Goldin (editor). *Eight Technologies of Otherness*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. Hans in Transition: Painting of Hans Scheirl. Disponível em [http://www.transitiongallery.co.uk/htmlpages/hans/hans\\_pr.html](http://www.transitiongallery.co.uk/htmlpages/hans/hans_pr.html)>.Último acesso: 10 de agosto de 2017.
- SOBCHACK, Vivian (1992). *The adress of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- STAM, Robert (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo: Papirus.
- STENBOCK, E.A. *Shimmering images: On Transgender Embodiment and cinematic aesthetics*. Amsterdam, 2011. 264 p. Tese – Amsterdam School for Cultural Analysis – ASCA, University of Amsterdam, 2011.
- WILLIAMS, Linda. “Film bodies: gender, genre and excess”. em Braudy, Leo e Marshall Cohen. (Orgs.) (2004). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- WOLLEN, Peter (2002). “Godard and Counter-Cinema: *Vent D'Est*”, em Catherine Fowler (editor). *The European Cinema Reader*. Londres e Nova York: Routledge.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## O cotidiano e a história em *Brasília e Brasília, um dia em fevereiro*

Tatiana Hora

### 1- O cotidiano em Brasília

Muitos foram os documentários que se dedicaram a filmar a cidade de Brasília e seus habitantes. A capital pensada segundo os princípios modernistas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, e concretizada em pleno governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, despertou o interesse tanto de cineastas que almejaram narrar a história de grandes acontecimentos e notáveis líderes que promoveriam o progresso, como também daqueles que se dedicaram a contar as pequenas catástrofes e dramas vividos por personagens ordinários da cidade.

A construção de Brasília ocorreu de setembro de 1956 até 1960, quando foi inaugurada no dia 21 de abril. Nesse período, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), empresa pública responsável pela construção da cidade, encomendou de 28 a 33 cinejornais, que deveriam ser exibidos nos cinemas antes da projeção de longas-metragens. Os filmes de cineastas como Jean Manzon e Sálvio Silva acompanhavam o andamento das obras, elogiavam o trabalho de JK, dos arquitetos e dos candangos, e teciam relações entre o passado e o futuro, recorrendo ao “descobrimento do Brasil” e aos bandeirantes, por exemplo, como metáforas do desbravamento do desabitado Planalto Central e da fundação de um novo país. Mesmo após o término da construção, a Novacap continuou encomendando filmes institucionais até meados dos anos 1990 para referendar as políticas urbanas em Brasília e nas cidades satélites.

Na contramão da história oficial, os cineastas do cinema novo foram em busca das histórias daqueles que, nas narrativas dos filmes oficiais, apareciam tão somente empregando os corpos incansáveis no trabalho com as máquinas e suspensos nos andaimes de sol a sol. O cineasta Carlos Diegues chegou a fazer um curta-metragem com uma câmera 16 mm em punho no ano de 1960, já no final da construção de Brasília, após se mudar para a cidade junto com seu pai. No entanto, nenhuma cópia do filme foi preservada.

Em 1966, Nelson Pereira dos Santos filmou *Fala, Brasília*, curta-metragem que, logo na primeira cartela, se apresentava como “pesquisa dialetológica” dos diversos falares regionais do país. O filme apresentava migrantes das mais diferentes partes do Brasil, especialmente do Norte e do Nordeste, em conversas diante da câmera sobre o que os motivou a se mudar para Brasília, bem sobre como era a vida nova na cidade. A migração era tema recorrente nos documentários do cinema novo em tempos de intenso êxodo rural, abordado em filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e *Migrantes* (1973), de João Batista de Andrade.

Já em 1967, Joaquim Pedro de Andrade realizou *Brasília, contradições de uma cidade nova*, um filme que aponta os conflitos da realização do projeto modernista no contexto do subdesenvolvimento e aborda as assimetrias entre o Plano Piloto e cidades satélites, para onde foram empurrados os operários depois que ergueram a capital. O documentário se apropria de modo irônico de princípios formais utilizados num filme baseado no relatório do Plano Piloto redigido por Lúcio Costa, *Brasília, planejamento urbano* (1964), realizado por Fernando Coni Campos (cineasta baiano que acabou integrando mais tarde o cinema marginal).

O cineasta Vladimir Carvalho realizou diversos filmes sobre Brasília, entre eles *Brasília segundo Feldman* (1979), que monta imagens de arquivo dos candangos na construção da cidade filmadas pela câmera super 8 do americano Eugene Feldman, junto com depoimentos do operário Luiz Perseghini e do artista plástico Athos Bulcão, trazendo à tona o episódio do massacre dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes, executados pela Guarda Especial de Brasília. *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), do mesmo diretor, retoma esse episódio narrado inicialmente em *Brasília segundo Feldman*, buscando reconstituir a história a partir dos testemunhos dos operários e confrontando as versões oficiais (encarnadas nas figuras de Niemeyer, Costa e do historiador Ernesto Silva), mostrando ainda o avanço da especulação imobiliária e a expulsão de trabalhadores das invasões próximas ao Plano Piloto no presente do filme.

Tendo em vista um conjunto de documentários que abordou a cidade sob a ótica da defesa da utopia modernista ou da crítica ao projeto usualmente a partir de perspectivas mais generalizantes, as obras *Brasília, um dia em fevereiro* (1996), de Maria Augusta Ramos, e *Brasília* (2011), de Cao Guimarães, apresentam em comum uma nova aposta ao se avizinharem da capital: a busca pelo cotidiano dos seus habitantes. No entanto, a ênfase no cotidiano não acaba por se limitar à banalidade do dia a dia, mas sim cristaliza a história no espaço do presente.

*Brasília, um dia em fevereiro* parte de um curto período de tempo, um único dia, e acompanha ações banais da rotina de três personagens principais: um vendedor de espelhos, uma estudante da Universidade de Brasília (UnB) e a esposa de um diplomata, além de mostrar diálogos entre outros personagens. Os personagens promovem um fluxo entre exterior e interior, entre o lar e a cidade, e o filme os acompanha segundo princípios formais que promovem um trânsito entre o cinema direto e a ficção, sendo que é no próprio cotidiano onde as tensões de classe e a história surgem. Em *Brasília*, por outro lado, os personagens são parte da paisagem urbana, e não há experiências além das visuais e sonoras imediatas a serem transmitidas ao espectador. O filme de Cao Guimarães se detém sobre os restos da cidade e os corpos de personagens ordinários e efêmeros.

Como afirma Agnes Heller (2000), a vida cotidiana é a vida do indivíduo, e o “eu” tem necessidades, afetos e paixões, no entanto, o sujeito singular nunca é puramente indivíduo. Não obstante, o ser individual é também humano genérico, ou seja, está vinculado a diversas formas de integração (classe, nação, etc.), fazendo parte de comunidades que lhe despertam uma “consciência de nós”.

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. Nesse sentido, Cincinato é um símbolo. As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica graças ao seu posterior efeito na humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em si” (HELLER, 2000 p.20).

Os documentários de Cao Guimarães e Maria Augusta Ramos colocam em jogo o espaço do corpo e o espaço da cidade. Segundo Paul Ricoeur (2007), o espaço habitado é esse lugar vivido pelo corpo que se desloca pela cidade, corpo que evoca lembranças que estão associadas a lugares. No espaço habitado, se engendram a memória íntima e a memória compartilhada, e “da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e a suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição (...)” (2007, p.157).

Para Ricoeur, o espaço urbano é o lugar privilegiado da história, um universo mais complexo do que a casa, pois “é na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço” (2007, p.159). Se “cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade” (2007, p.159), apesar de uma cidade como Brasília ser repleta de monumentos e mitos, constituindo-se como um espaço em que se dão a ver diversas narrativas pré-estabelecidas pelos poderes urbanos, “é possível ali sentir-se

extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas” (2007, p.159). Assim, algumas perguntas pairam no ar: como esses filmes tecem relações entre os corpos dos personagens e o espaço urbano? Como promovem as passagens entre o cotidiano dos habitantes e as narrativas inscritas na cidade?

Segundo James Holston (1993), Brasília foi o projeto mais bem acabado dos princípios da arquitetura modernista propostos pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), maior fórum de discussão de arquitetura do mundo desde 1928 até meados dos anos 1960, e dos quais Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram parte. A arquitetura moderna se baseava numa *estratégia de desfamiliarização*, sendo influenciada por técnicas de choque em busca de efeitos de *estranhamento* presentes nas obras das vanguardas do início do século XX. Ao tornar estranha a cidade, a arquitetura modernista impõe verticalmente uma nova ordem urbana que rompe em definitivo com o passado.

Nesse sentido, as desfamiliarizações e descontextualizações da cidade modernista são apenas tentativas de substituir o caos da cidade capitalista por um novo começo, previsível e controlável, a partir do qual os planejadores poderiam realizar o sonho de um domínio racional do futuro (HOLSTON, 1993 p.65).

Minha hipótese é que os documentários *Brasília* e *Brasília, um dia em fevereiro* lançam mão de diferentes formas de promover algo como uma *estética de familiarização*, indo na contramão do que propõe o espaço concebido segundo a arquitetura modernista, que tinham em vista provocar uma impressão de distanciamento no espectador. Assim, o olhar que guia esses filmes é atento ao ínfimo, ao banal, ao corriqueiro, tal como no poema de Manoel de Barros: “é um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo”. Os monumentos, os edifícios, os jardins, as passagens da cidade, tudo se apresenta como uma paisagem comum, convocando um espectador que não é um “turista” que visita o espaço em busca de clichês, mas sim o olhar do habitante para quem aqueles lugares lhes são tão prosaicos.

Ao abrigar os sons e as paisagens da cidade, os documentários *Brasília* e *Brasília, um dia em fevereiro* desvendam o sublime no banal. Se “o sublime seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte” (LOPES, 2007 p. 39), encontrar o sublime no banal é promover o reencantamento do mundo das coisas profanas, é maravilhar-se com o cotidiano e os personagens ordinários. Dar ênfase ao que não tem: como nos planos em que pequenos gestos de pessoas comuns ganham

a mesma proeminência que os monumentos em quadros dos filmes de Cao Guimarães e Maria Augusta Ramos dedicados ao cotidiano em Brasília.

Mas, hoje, não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental (LOPES, 2007 p.44).

## 2- *Brasília*

*Brasília* é uma cidade e é também um filme, é um espaço e é também um espaço fílmico. O curta-metragem *Brasília*, de Cao Guimarães, se inicia com planos fragmentários das formas curvas do Museu Nacional, e um plano de conjunto das linhas retas da Biblioteca Nacional, em imagens desfocadas, com uma luz branca estourada, ao som de ruídos que reforçam um estranhamento no espectador. A imagem pouco definida de uma parte do Museu Nacional em que se cruzam curva e reta se assemelha ao desenho do Plano Piloto de Lúcio Costa, em que dois eixos se cruzam em ângulo reto e um deles se arqueia em asas. A tela fica branca e um *fade in* traz à tona uma passagem da crônica *Brasília*, de Clarice Lispector:

Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério.

Nas primeiras imagens de *Brasília*, Cao Guimarães investe numa estética que enfatiza o estranhamento do espectador diante dos monumentos: os dois arquitetos não construíram a beleza, mas sim ergueram o espanto, tal como afirmou Clarice. No entanto, logo em seguida, o filme passa a adotar um olhar mais próximo do cotidiano, como num sentimento de alívio após um sobressalto.

Uma cruz negra se desenha sobre a tela branca, depois uma cruz branca é inscrita sobre a tela preta, mais uma vez numa alusão à cruz do desenho do Plano Piloto: símbolo que remetia ao passado da colonização, Terra de Santa Cruz (o primeiro nome do Brasil), e ao futuro (o domínio do tempo e do espaço corporificado na imagem do avião). Após o símbolo carregado de sentidos propostos pelos controles urbanos, o filme mostra uma foto em preto e branco do

cruzamento dos eixos, capturada em 1957<sup>1</sup>, e a imagem de arquivo é seguida de um plano no presente que mostra dois caminhos que se cruzam numa superquadra. As formas inventadas por aqueles que planejaram a cidade se tornam motivos de brincadeiras plásticas criadas por imagens filmadas pelo cineasta no presente, numa história que se dá a ver a partir da materialidade do mundo e do transcorrer do tempo no cotidiano, escrita por linhas e curvas.

Seguem-se planos de várias letras que dão nome a edifícios das superquadras: H, D, L, N, O, e, finalmente, a imagem de dois homens atrás de um lixo, um sentado sobre um amontoado de tijolos, o outro sobre um latão de tinta. Um plano mostra um teto repleto de formas retangulares marrons e um relógio, e então surgem imagens de folhas secas caindo de uma árvore, e de uma margarida varrendo o chão cheio de folhas secas. A montagem trabalha a partir dos *raccords* de objetos: as letras dos edifícios, as folhas secas, enfim, o documentário traz à tona um olhar que brinca com a semelhança entre as formas das coisas do mundo, tal como uma criança que identifica um desenho de elefante nas nuvens.

Numa sequência, o documentário mostra a imagem de um soldado bocejando enquanto outros fazem continência ao fundo do quadro, e apresenta mulheres camelôs na frente do Panteão da Pátria ao som da banda militar, e então um plano mostra mulheres camelôs de costas e cercadas por pombos, tendo o monumento dedicado a Juscelino Kubitschek ao fundo. Esse monumento traz o rosto de JK esculpido e a seguinte frase: “presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, que desbravou o sertão e ergueu Brasília com audácia, energia e confiança, a homenagem dos pioneiros que o ajudaram na grande aventura”. Essas imagens desvirtuam a “aura” que os ícones e rituais patrióticos impõem à cidade que é também “síntese da nacionalidade”<sup>2</sup>: não há nação integrada, nem história oficial, apenas cenas banais e pessoas comuns.

Em *Brasília*, Cao Guimarães parece buscar desvendar o documento por trás do monumento cristalizando imagens que são *rastros*. Para Paul Ricoeur (1997), o rastro é o método essencial para o historiador: trata-se de descobrir o monumento por trás do documento e interrogar os vestígios do passado, já que o rastro não é um signo como os outros, pois indica não uma presença, mas uma passagem, e produz sentidos mesmo sem intenção. O rastro é o vestígio que o passado deixou no presente, é o passado inscrito no espaço e no

---

<sup>1</sup> Esta fotografia está presente numa versão do Relatório de Lúcio Costa publicada pelo Arquivo Público do Distrito Federal em 1991.

<sup>2</sup> O documentário *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós apresenta imagens de arquivo de uma propaganda do governo do Distrito Federal que termina com o plano de uma criança numa área verde, e a voz off afirma: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”.

agora, em monumentos, arquivos, praças, lápides. Segundo Ricoeur, há uma feliz homonímia entre “ter passado”, no sentido de ter ocorrido, e “ter passado”, no sentido de passagem, e “em seguida, seguir o rastro, remonta-lo, é decifrar, no espaço, o estiramento do tempo” (1997, p.207). Existe uma relação entre o rastro e o tempo mundano, vulgar, como sucessão de instantes quaisquer: um tempo que não é subjugado pela cronologia, mas que é um puro presente que passa. É esse tempo a matéria a partir da qual Cao Guimarães trabalha, com imagens que trazem à tona o passado inscrito no espaço da cidade e transcorrendo em instantes quaisquer.

Um homem junto a um carrinho de mão e rodeado por pombos, logo adiante do Palácio do Planalto. Um ambulante ao lado de um carrinho de água de coco, o Congresso Nacional ao fundo do quadro e a Esplanada dos Ministérios nos lados, numa composição em profundidade ao som dos ruídos cada vez mais estridentes de cigarras. Planos de barracas e banheiros químicos montados na Praça dos Três Poderes. As imagens mostram pessoas comuns diante de monumentos como se ambos tivessem a mesma importância, como se os monumentos fossem lugares comuns, e as pessoas fossem parte da paisagem. Cao Guimarães também apresenta personagens que são “paisagem humana” em outro filme, *Acidente* (2006), realizado junto com Paulo Lobato, como afirma Cláudia Mesquita (2010):

“Um único mistério: pessoas e objetos”, poderíamos dizer sobre eles, tomando de empréstimo expressão do cineasta francês Robert Bresson. A presença humana interessa, mas imersa em cenários cotidianos onde os objetos desempenham papel de semelhante importância. Tudo que se dá à vista e aos ouvidos, que é aparência imediata e superfície do mundo visível e audível, interessa: pessoas, paisagens, sons, fragmentos de falas, ruídos (MESQUITA, 2010 p.204).

Diante do espaço da cidade, *Brasília* mostra outros textos: um muro vermelho e pichado com uma placa em que está escrito “Cine Brasília Hoje” e um homem sentado com um cachorro no colo no canto do quadro; um muro vermelho pichado com o desenho de um Cristo com um pênis e sêmen; um ponto de ônibus pintado com grafite. O documentário apresenta essas inscrições feitas nos muros sob o risco de uma prisão, letras e desenhos pintados com *spray*, textos imprevisíveis aos controles que escrevem frases memoráveis em lápides.

No documentário, a cidade também é feita de restos: um plano mostra lixo no chão, carrinho de supermercado no jardim da superquadra, outro plano traz cavalos pastando junto a um monte de lixo, e um plano apresenta uma mesa com descansa prato e talheres improvisada

numa calçada. Tratam-se de coisas que sobram, do lar a céu aberto de alguém que vive nas margens.

A cidade, que tantas vezes foi filmada através de *travellings* pelas avenidas do eixo rodoviário, seguindo princípios formais na direção da própria estrutura de Brasília, cidade planejada para ser percorrida de automóvel e hostil aos pedestres (a exemplo do que ocorre em filmes como *Brasília, contradições de uma cidade nova* e *Brasília, planejamento urbano*), já no documentário de Cao Guimarães aparece sob o olhar de quem viaja por ela por outros meios de transporte. A câmera acompanha homens andando de carroça, um homem pedalando numa bicicleta, e apresenta pessoas num metrô, e caminhando por um vasto chão com a Esplanada ao fundo, e uma janela de ônibus com variações de foco entre a Esplanada e os rabiscos no vidro embaçado, a rodoviária cheia de passageiros. Brasília também é percorrida a pé, de ônibus, de metrô, de bicicleta, de carroça.

O documentário termina com imagens do anoitecer em Brasília: são planos de um túnel do eixo rodoviário sob o céu crepuscular, um fragmento do Museu Nacional (que antes surgira logo no início do filme, que era também o início do dia, a aurora), imagens de nuvens no céu negro, e, por fim, uma imagem em que só se vê as luzes da cidade à noite. O curta-metragem acompanha a duração do dia, como se filmasse as imagens de manhã, de tarde e de noite.

### **3- *Brasília, um dia em fevereiro***

O filme de Maria Augusta Ramos parte de um recorte temporal semelhante ao do documentário de Cao Guimarães: um dia, mas começando o filme logo pela manhã e seguindo até o nascer do dia seguinte (*Brasília* termina ao anoitecer). Assim como ocorre em *Brasília*, o documentário de Maria Augusta Ramos também apresenta planos em que os personagens ordinários em ações cotidianas dão a ver os monumentos como lugares tão comuns quanto “a padaria da esquina”. Na primeira sequência do filme, vários planos mostram o vendedor de espelhos percorrendo o quadro com edifícios da Praça dos Três Poderes ao fundo, a exemplo do Congresso Nacional e do Ministério da Fazenda. Numa das últimas cenas do documentário, um casal de namorados brinca com as sombras projetadas numa semiesfera do Congresso Nacional à noite, e o rapaz chega a dizer que olhar as estrelas de lá era parecido com contempla-las no campo, com o céu tão estrelado quanto. A estética da

familiarização primeiro rompe com a distância e a grandeza dos edifícios da arquitetura modernista, para, em seguida, encontrar uma proximidade e uma pequenez que têm uma beleza baseada numa modéstia evocada pela relação do espaço com as pessoas comuns.

O fato é que ambos apresentam a banalidade de um dia qualquer na cidade, as variações de luz e ambiente no transcorrer do tempo, e se distinguem das narrativas totalizantes que tentaram dar conta da história do país a partir da história da cidade. No entanto, nem por isso *Brasília, um dia em fevereiro* se furta à evocação de uma memória histórica e também cinematográfica da capital.

Numa sequência, a montagem organiza duas cenas muito próximas que apontam para duas diferentes relações que se estabelecem entre as personagens: na primeira, a esposa do diplomata está de frente para uma estante e um quadro, e então chama a empregada doméstica e informa que haverá um chá às três da tarde com três esposas de diplomatas. Ela enfatiza: “eu queria me organizar para você deixar tudo arrumado, tudo perfeito, tá bom?”, e sorri. A doméstica responde: “sim, senhora”. Em seguida, a empregada aparece conversando com outra doméstica, que está passando roupas. A câmera permanece diante da porta, filmando tudo em plano-sequência, e a mulher que está passando roupas vez ou outra olha de relance para a lente, enquanto conta sobre a dor do luto pela morte recente da irmã e do filho, da saudade dos pais já falecidos, e também da vontade de voltar ao Maranhão. Se o diálogo da empregada com a patroa envolvia apenas uma ordem e a obediência numa resposta monossilábica, demonstrando uma relação distante e servil, a conversa entre as empregadas traz à tona a cumplicidade de quem compartilha experiências de vida. O diálogo amistoso entre os personagens sobre a migração para a capital do país é tema de outro documentário, *Fala, Brasília*. Além disso, o filme *Brasília, um dia em fevereiro* acaba retomando as tensões de classe entre os funcionários da administração pública, para quem a cidade foi erguida, e aqueles que a ela se dirigem para serem subalternos. A posição da câmera diante do diálogo entre as empregadas, logo atrás da porta, é reveladora de certa distância entre cineasta e personagens: Maria Augusta Ramos, brasiliense, formada pela UnB e mulher de classe média, se relaciona com as domésticas como “o outro de classe”.

O filme traz outro personagem nordestino, o vendedor de espelhos, que, numa cena, está bebendo cerveja num bar e diz a outro nordestino que ele prefere ser patrão de si mesmo sendo ambulante, enquanto o colega havia deixado de trabalhar na própria terra para trabalhar para os outros. O ambulante, que no filme passa o dia perambulando por Brasília, encarna a

figura do “personagem errante”, e, de certo modo, traz na sua imagem o protótipo do candango, o personagem que faz parte de um lugar, mas, por outro lado, parece “sem lar”.

Nordestinos ou não, há outros personagens errantes em *Brasília, um dia em fevereiro* que são radicalmente marginalizados e atravessam o filme como “intrusos”. Este é o caso do garoto que pede umas moedas à estudante da UnB na rodoviária, bem como do menino que encosta na janela do carro e a aborda no semáforo, e dos meninos que cheiram cola logo depois de pegar uns trocados com ela. São personagens que aparecem furtivamente, como se forçassem as margens do quadro, ou que surgem na penumbra usando drogas, revelando por entre as frestas do filme a face oculta dos repelidos pela cidade.

Brasília surge como “cidade para poucos” numa metáfora do filme que compara a capital a uma obra de arte. Na cena do chá, a câmera mostra planos de quadros na parede, enquanto a esposa do diplomata comenta que o marido, Carlos, adora as pinturas do realismo socialista soviético, e os quadros eram a última moda, “porque moda era a arte oficial, que na época do regime comunista era a propaganda oficial, e a arte servia à ideologia”. Uma das obras apresenta uma operária, e a anfitriã explica que se trata de uma pintura de 1955, e uma mulher comenta: “esse quadro tem uma força fantástica”. A anfitriã conta que resolveu cobrir um terraço do apartamento porque “entrava luz demais dentro de casa”, e preferia a imagem do quadro à da paisagem, “que não era bonita, uma rua de serviços de Brasília”: ela inclusive reclama que Brasília é uma cidade planejada sem vida, e que prefere “o modelo medieval de cidade, com ruas, pessoas e esquinas”. A contradição entre a obra de arte socialista com imagens de operários fixada como marca de *status* na parede de pessoas de classe média e inalcançável para aqueles que pretendia representar, não é tão diferente da contradição entre a arquitetura modernista de Brasília, concebida por um comunista e que carregava a promessa de uma cidade sem assimetrias sociais, e os pobres que foram sumariamente excluídos do Plano Piloto. Essa metáfora de Brasília como obra de arte da arquitetura modernista que é distante do povo está presente também no documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova*.

Não por acaso, nas cenas na residência da esposa do diplomata, devido à forte presença dos quadros na decoração, os enquadramentos apresentam uma austeridade formal maior do que em outras cenas do documentário, se valendo inclusive de janelas e espelhos para criar superenquadramentos, de diálogos em *off* que chamam a atenção do espectador para o fora de quadro, e variações de 180° na posição da câmera que reforçam uma rigidez na alteração dos

planos. Logo na primeira cena no interior do apartamento, a câmera se situa de frente para um espelho na sala de estar enquanto o diplomata e a esposa conversam em *off* sobre expressões em outras línguas. Até que eles aparecem ao fundo do quadro, e, em seguida, cruzam a sala, e, finalmente, os vemos saindo pelo reflexo no espelho; por fim, a câmera mostra um quadro na parede em uma posição oposta à anterior. Assim, o documentário enfatiza as bordas do quadro e apresenta planos que carregam em seus princípios formais algo das obras fixadas na parede do apartamento.

Importante lembrar que as mulheres dos diplomatas não são as únicas visitas que a anfitriã recebe em seu apartamento, mas também a cineasta e a equipe de filmagem. O filme adentra também nas residências da estudante da UnB, além de mostrar rapidamente uma mulher catando feijão numa casa pobre ao final do filme. Há uma predominância dos espaços íntimos da classe média no filme, restando aos personagens mais pobres, em grande parte, a residência da patroa e o espaço público onde parecem deslocados.

Diferente do curta-metragem de Cao Guimarães, que traz imagens exclusivamente dos espaços públicos, o documentário *Brasília, um dia em fevereiro* adentra nas residências daqueles que vivem na cidade, revelando um aspecto bem menos abordado nos documentários sobre a capital do país: o lar. Entre a casa e a cidade, o documentário *Brasília, um dia em fevereiro* encontra no espaço íntimo as reverberações dos conflitos e exclusões presentes no Plano Piloto, como se o lar surgisse como microcosmo que carrega as assimetrias de Brasília e houvesse também o centro e a periferia da casa. Para as patroas, a sala de estar, as obras de arte na parede, a música no quarto; às empregadas, a cozinha, a área de serviço e as passagens furtivas para servir na sala de estar.

#### **4- O lado insignificante da história**

“O fato de você ter chegado neste edifício meia hora atrás a pé, ou de bicicleta, ou de carro, é exatamente tanto um fato do passado quanto o fato de César ter atravessado o Rubicão”, afirma Edward Hallet (1961, p.39). O autor desmonta o senso comum, que supõe que os fatos históricos são evidentemente históricos, como se houvesse uma espinha dorsal da história com fatos que são os mesmos para todos os historiadores, e ressalta o trabalho do historiador de seleção e interpretação dos acontecimentos do passado, pois “ele tem a dupla

tarefa de descobrir os poucos fatos importantes e transforma-los em fatos da história e de descartar os muitos fatos insignificantes como não históricos” (HALLET, 1961 p.42).

Os documentários *Brasília e Brasília, um dia em fevereiro* não almejam narrar a história dos grandes feitos dos vencedores nem das catástrofes vividas pelos vencidos. Esses filmes partem dos fatos insignificantes e não históricos no cotidiano de forma a mostrar um passado ainda vivo no presente da cidade e dos habitantes que nela residem. Para Edward Hallet, a história “se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado” (1961, p.54). Nesses filmes, importa menos identificar o que é histórico e o que não é, o que merece ou não ser narrado: importa mais cristalizar a imagem do passado no presente, a história se avizinando do cotidiano, a vida dos indivíduos como indissociável da história.

## Referências bibliográficas

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. ArDF, CODEPLAN, DePHA – Brasília, GDF, 1991.

HALLET, Edward Carr. *O que é história?* Ed. Paz e Terra – São Paulo, 1961.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo – Companhia das Letras, 1993.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. – Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo III). Campinas, SP: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

# SANTOS, HERÓIS E BANDIDOS: O MITO IMAGÉTICO-DISCURSIVO DO CANGAÇO E DO MESSIANISMO ATRAVÉS DO CINEMA E DO CORDEL

Thiago de Brito Varjão<sup>1</sup>

## Resumo

Cangaceiros, jagunços, líderes messiânicos, vaqueiros, esses são alguns dos personagens que permeiam as histórias do Nordeste do Brasil. Através da gesta popular o Nordeste surge como uma feira de mitos. O cinema e a literatura de cordel aparecem nesse percurso como propagadores dos mitos e estereótipos que cercam a região. O *corpus* aponta para a construção de uma identidade que, de maneira geral, denota o processo de criação de um espaço de encantamento onde o mito imagético-discursivo se alicerça.

**Palavras-chave:** Cangaceiro; Santo; Mito; Cordel; Cinema.

## Introdução

A gesta popular proporcionou a difusão, através do tempo, dos relatos, lendas, contos, tradições familiares paulatinamente transmitidas por gerações. Quase tudo virava uma história, desde a lida na terra, os bichos fantásticos, as assombrações, os guerreiros valentes e as riquezas em terras distantes. Histórias essas que acompanham a humanidade em praticamente todos os locais onde existiu um grupo social reunido, desde as comunidades rústicas até o homem atolado em informações instantâneas. Dando um salto na esteira da história, situamo-nos agora entre os séculos XIX e XX do milênio passado, a gesta ainda se mantém perpetuando e apontando personagens que formam uma identidade peculiar, segue uma estrutura que normatiza certos aspectos da cultura, mesmo que de maneira estereotipada, sobretudo no Nordeste. O modo *sui generis* com que é vista a região revelam o que se diz de seu povo. Inicialmente, a ideia de Nordeste pode ser entendida como uma invenção de modo a atender grupos políticos que reclamavam ao Estado ajuda no combate às secas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Dessa maneira, as lideranças políticas falavam em nome de um só povo, uma região unida pelo terror

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) na Universidade Federal de Sergipe, vinculando-se, enquanto bolsista CAPES, à linha Cinema, Linguagem e Relações estéticas.

das secas, era esse o panorama. O óbvio deve ser dito, tal medida tinha em vista não a melhora das estruturas, mas o superfaturamento e desvio dos recursos enviados contra as estiagens severas. A indústria da seca mantinha esse alicerce.

O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81)

Tudo que hoje se configura geograficamente como sendo a região Nordeste se misturava ao Norte do Brasil. “São os do Norte que vêm!”, assim exclamava o poeta sergipano Tobias Barreto. Manuel Bandeira, em homenagem à Tobias Barreto, enxerta no poema *Os voluntários do Norte* a memorável frase do sergipano.

Quando o menino de engenho  
Chegou exclamando: “Eu tenho,  
Ó Sul, talento também!”,  
Faria, gesticulando, saiu à rua gritando:  
— “São os do Norte que vêm!”  
[...] E o clamor ia engrossando  
Num retumbar formidando  
Pelas cidades além...  
“Que foi?” as gentes falavam,  
E eles pálidos bradavam:  
— “São os do Norte que vêm!” (BANDEIRA, 2005, p.56-57)

Continuemos com os do Norte. Como exemplo, tomemos agora alguns trechos da música *São os do Norte que vêm* (1967), que tem como autoria os músicos Capiba e Ascenso Ferreira e letra de Ariano Suassuna, interpretada por Claudionor Germano. Obra que faz clara referência à Tobias Barreto e ao povo daquela região.

São os do Norte que vêm,  
Do sol do céu do sertão,  
No couro da minha sela,  
No pelo do alazão.  
[...] Filho do sol do deserto,  
Sou dono do meu destino,

Meu canto é rifle de ouro,

Que foi Antônio Silvino. (CAPIBA; FERREIRA; SUASSUNA, 1967)

A miscelânea da música é o recorte do Norte (Nordeste). Os temas são recorrentes, temos aqui um pequeno e simples dos muitos exemplos que poderiam ser tomados seja na literatura, música ou cinema. Dessa forma, pode-se apontar para uma afirmativa no sentido de dizer que tais personagens (vaqueiros, cangaceiros, sertanejo etc) fazem parte de algo que está sublimado dentro da memória ou cultura, dentro de uma ideia geral da identidade do ser-nordestino. Lugar de engenho, seca, sertão, beatos, terra de valentões que varam as léguas atrás de uma desforra tirada em um forró, do povo na feira, das brigas de faca peixeira, dos coronéis, terra de jagunços, dos vaqueiros e cangaceiros. Eis uma pequena lista que pode ser encontrada facilmente ao se debruçar sobre os estereótipos que formam a pintura que se faz da região, na construção e criação de um espaço mítico endossado pela forma da imagem e do discurso.

## **2 – O mito imagético-discursivo**

Partindo-se da premissa que o mito é uma fala (BARTHES, 2001), logo é um elemento que compõe a linguagem. Portanto, está baseado no mundo da narrativa e do discurso. Uma das perguntas mais difíceis de se responder é a que propõe como surge um mito imagético-discursivo, pois muitos elementos entram em jogo para tentar tatear tal questão. A resposta pode, por exemplo, estar perdida no tempo ou depender de outras estruturas para se explicar. Mas também é verdade que, independente da gênese, o mito é cercado pelo fator social, político, econômico e cultural, o mito se faz presente na vida social de determinados grupos que compartilham ideias, portanto, o mito tem sua eficiência. Essas são as marcas. Partindo desse último aspecto, talvez, se torne um caminho mais inteligível para seguir pistas que respondam, em partes, a pergunta inicial. Por exemplo, a fala. Mas não é uma fala qualquer, “são necessárias condições para que a linguagem se transforme em mito” (BARTHES, 2001, p. 131), por exemplo, ser preenchido por significação. O mito está incrustado em reflexões de acontecimentos, sejam históricos ou de tradições culturais.

Ao se pesquisar o tema cangaço na base de dados da Cinemateca Nacional, há a ocorrência de 64 filmes catalogados, da mesma forma ao se consultar temas relacionados ao cangaço no banco de dados da Fundação Casa de Rui Barbosa, há 293 ocorrências para o termo geral cangaço e 1147 ocorrências ao se buscar, por exemplo, pelo nome Lampião. Assim, seria inexecutável a execução de um trabalho que abarque tão vasta gama de obras,

portanto, foi feita a delimitação do *corpus* a ser estudado. A título de apresentação se delimitou a obra cinematográfica em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), do diretor Glauber Rocha. Como representantes do cordel foram escolhidas as obras: *A chegada de Lampeão no Inferno* [19--], de José Pacheco e *Antônio Conselheiro, o santo guerreiro de Canudos* (1977), de Rodolfo Coelho Cavalcante. Apesar de pequeno, o *corpus* aponta para uma melhor compreensão dessa identificação imagético-discursiva.

A região Nordeste do Brasil surge como uma feira de mitos com características peculiares no que concerne à cultura popular. Ao longo do tempo a região foi vista a partir do ponto de vista estereotipado, diluindo as multiplicidades (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), a região é representada, através do lugar-comum, como sendo um local onde todos têm os mesmos hábitos, crenças, sotaque e a mesma cultura. O imaginário que cerca a região constitui o Nordeste como sendo a terra das lendas, dos cangaceiros, dos beatos, dos alucinados líderes messiânicos, terra da seca e da fome. A partir desse ponto de vista o Nordeste pode ser encarado como uma construção imagético-discursiva onde se propalam os mais diversos mitos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Nesse sentido, o cordel e o cinema têm papel fundamental na difusão de ideias e da formação do que se entende como identidade, na construção imagético-discursiva do modelo caricato de representação. Tal fato pode ser evidenciado ao se observar as instâncias que permeiam os discursos, identificando a influência do cordel dentro de obras cinematográficas, por exemplo, reiterando o modelo de representação do sertão como sendo a terra da seca, do cangaceiro e do misticismo, tipos comuns dentro do enredo das histórias de cordel (DEBS, 2014). O cordel encontra na poesia popular o modelo e símbolo dos heróis e anti-heróis, atribuindo aos cangaceiros o papel de salvadores da pátria contra a maldade (social, econômica e política). Muito provavelmente, por esse sentido, tenha sido o cordel antes associado em oposição à Literatura, ou seja, seria uma espécie de literatura menor (DEBS, 2014). Mundo do fantástico e do encantamento mítico onde se mesclam o plano físico e sobrenatural, nele convivendo cangaceiros, beatos, anjos, santos e demônios. O cinema, por sua vez, cria a identidade visual do objeto imagético-discursivo. Dessa forma, se elegeu nesse estudo a abordagem de dois tipos de personagens caricatos, os cangaceiros e Antônio Conselheiro.

### **3 – *Nordestern* e Cordel**

Um preambulo se faz necessário. Bazin (2014) ao observar o *western* diz ser esse um gênero americano por excelência, nele estão incrustados traços da cultura estadunidense que

trazem à tona aspectos de uma época vivida, a chamada Marcha para o Oeste. Se nos Estados Unidos o *cowboy* representa, no imaginário popular, a figura do herói vestido com chapéu, calça de couro, fivela, esporas e arma em punho, no Brasil, em certa medida, se tem a figura do cangaceiro como representante. O cangaço é um movimento que desde muito tempo é apresentado ao público através do cinema, na década de 20 do século passado já se tem notícia de filmes que abordam o cangaceirismo (VIEIRA, 2007), como, por exemplo, as obras *Filhos sem Mãe* (1925), dirigido por Tancredo Seabra e *Sangue de irmão* (1926), dirigido por Jota Soares. Nesse período ainda reinava pelos sertões a figura de Virgulino Ferreira da Silva, o rei do cangaço.

A figura de Lampião está enraizada dentro da memória e cultura popular da região Nordeste, tornando-se uma espécie de objeto-fantástico mesmo depois de sua morte, sua vida e saga são imortalizadas na música, na dança (xaxado), nos cordéis, nos contos populares e, também, no cinema. É verdade afirmar, dessa forma, que a imagem de Lampião sublimou-se dentro do imaginário da população ao ponto do fetichismo movido pela veneração à imagem que representa, construído através do modelo de vingador e defensor da justiça, contra a opressão do Estado. A recorrência do tema inspirado nos filmes de *Hollywood* faz surgir no Brasil o “*Nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano” (VIEIRA, 2007, p. 21).

Além a influência do *western*, o cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios com autores como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde trazem à tona os causos que rondam a cultura popular, temas que vão desde os desafios e pelejas até animais misteriosos e fantásticos, lendas gente que vira bicho, cangaceiros tornados santos e heróis. O cordel é dividido em ciclos, para Ariano Suassuna ([19--] apud DUARTE et al, [19--]) esses se dividem em: heroico; maravilhoso; religioso ou moral; cômico; histórico; de amor e fidelidade. Para Carlos Alberto Azevedo ([19--] apud DUARTE et al, [19--]) os ciclos se dividem em: utopia; marido logrado <sup>2</sup>; demônio logrado <sup>3</sup>;

---

<sup>2</sup> Tem como tema os casos de traição, o “chifre”, o “corno”.

<sup>3</sup> Apresentam o diabo ou demônios sendo enganados.

bichos que falam; erótico da obscenidade; exemplos e maldições <sup>4</sup>; heroico ou fantástico; histórico e circunstancial <sup>5</sup>; amor e bravura; cômico satírico.

O cordel, também, é uma invenção, um mito criado a partir da cultura portuguesa. Designava, na península ibérica, a literatura popular, quando trazido ao Nordeste recebeu a estampa de Literatura de pobres (BAROJA, 1988 apud CAVIGNAC, 1995). Fortemente ligado ao mundo rural, do sertão mais especificamente, esse tipo de literatura foi pouco a pouco se consolidando como um gênero autônomo.

O vocábulo cordel nunca foi usado no Nordeste. Com mais de meio século e vida até hoje nunca ouvi ninguém falar em cordel, pedir um pedaço de cordel que é palavra provençal. O povo conhece é cordão, que é corda fina, delgada; ou fio, ou barbante. E mesmo que chamasse literatura popular em verso de literatura de cordão a designação permaneceria pejorativa, falsa, depreciativa, desvalorizando seu conteúdo. As revistas são expostas à venda montadas, escanchadas em pedaços de arame, de cordão ou náilon, nas bancas, mas ninguém nunca designou revista como literatura de arame, literatura de cordão, literatura de náilon. (MAIOR, [19--] apud DUARTE et al, [19--],p.6)

Em verdade, o que hoje se chama de cordel antes se chamava folheto ou folhete, que eram vendidos pelo folheteiro, daí decorre o nome. Os folhetos, geralmente, eram histórias impressas em papel tosco e de baixa qualidade, variavam entre 8 e 16 páginas, podendo chegar a 32 e, muito raramente, até 64 páginas, essa última acabou sendo abandonada devido ao tamanho do custo e do desinteresse do público (CAVIGNAC, 1995), afinal a história tinha que ser sucinta e provocar a curiosidade sem mais delongas.

O nordestino – acrescente-se – só materializa sua poesia popular em verso através de folhetos, ou folhetes, da mesma maneira como a literatura erudita é materializada através de livros. De um modo geral, o nordestino desconhece a designação literatura de cordel; todos só conhecem folheto ou folhete, folheteiro (a pessoa que vende o folheto nas feiras e mercados), folhetaria (a tipografia que imprime e vende os folhetos). (MAIOR, [19--] apud DUARTE et al, [19--], p. 6)

O cordel nada mais é que literatura popular em verso, assim também afiança a Fundação Casa de Rui Barbosa, que define como literatura popular em verso, mas, também, utilizando o nome cordel. Para isso existe uma explicação simples, o nome cordel se popularizou. Sendo assim, a invenção foi absorvida e o termo foi incorporado dentro da cultura do Nordeste. Faremos a opção pelo uso da palavra cordel à literatura popular em verso ou folhete, haja vista ser uma palavra geradora de identidade. A identidade do cordel incorpora a ideia e os materiais culturais do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). “A

---

<sup>4</sup> Tratam das pessoas que por ter profanado algo tido como sagrado são punidos exemplarmente ou amaldiçoados.

<sup>5</sup> Narram os atos do cotidiano, as notícias, os acontecimentos do dia a dia.

poesia popular dos cantadores deixa de ser uma manifestação cultural popular sertaneja para ser uma manifestação cultural popular nordestina” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.94).

#### **4 – Bandidos, heróis e santos**

Muito provavelmente ao ouvir histórias sobre o cangaço se depara com aquelas em que se coloca o cangaceiro como arauto da justiça, da boa fé, redentor dos mais pobres, em muito se assemelhando ao personagem mítico inglês, Hobin Hood. Ou seja, o fora da lei que emana todas as características de benfazejo que, em armas, enfrenta as crueldades do Estado em meio à seca que castiga as populações sertanejas. O mesmo se dá com a figura do beato cearense Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, que funda no sertão da Bahia o reino do Senhor na terra. Transformando Conselheiro em uma espécie de enviado de Deus ou um santo vivo. A narrativa oral faz perpetuar e enraizar esses personagens, normatizam a dizibilidade dos acontecimentos, assim, o cangaceiro será o homem de corpo fechado contra todo o mal e os devotos receberão a graça divina quando a hora do fim do mundo se anunciar. Na contramão, é bem verdade que, também, há os relatos extremados onde se dizia que bandos de cangaceiros invadiam vilas e matavam crianças jogando para cima e aparando na ponta de uma faca ou de fanáticos embebidos em um misto de loucura epidêmica<sup>6</sup> que prestavam orações na esperança do retorno de um rei morto, dando voz a degenerados e toda sorte de anomalias coletivas (RODRIGUES, 2006). O que fica evidente é o quanto tais temas permeiam a imaginação popular e fazem parte do folclore do nordestino.

Como dito anteriormente, a seca é um dos fatores mais importantes pra se compreender o Nordeste e assim se dá na obra de Glauber Rocha. A seca e a cabeça de gado morto é o mote inicial da obra *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). De início se tem apresentado o vaqueiro Manoel que, em breve, se transforma em cangaceiro. A pergunta inicial a se fazer é: como um simples vaqueiro se torna cangaceiro? Responder a essa pergunta com o clichê básico, e não menos verdadeiro, da injustiça sofrida talvez seja a maneira mais simples de se compreender os acontecimentos, mas, também, esconde uma série de problemas que não finda apenas no fato dos personagens se tornarem cangaceiros, pura e simplesmente, pela sede em buscar justiça. A justiça é, sim, um dos fatores, mas está entrelaçada a outros tantos problemas. Evocar apenas a justiça ou vingança é um erro comum.

---

<sup>6</sup> Nina Rodrigues define o arraial como um reduto de degenerados que compactuavam com práticas coletivas perpetuadas através do fanatismo extremado, sendo causado pela mistura das raças e, portanto, sendo os mestiços mais propensos a tais enfermidades. Euclides da Cunha bebe dessa fonte para construir sua obra máxima.

Dentro da perspectiva histórica o cangaço é dividido em três seguimentos: o cangaço meio de vida, o cangaço de vingança e o cangaço de refúgio. Com isso, torna-se mais claro tentar categorizar ou inserir os personagens em um desses tipos, para compreender como se dá a transformação do vaqueiro para o cangaceiro.

Cangaço meio de vida – tipo de maior frequência e expressão como modalidade criminal dentro do quadro geral do cangaço nordestino. É o banditismo de profissão, que tem como principais representantes Lampião e Antônio Silvino. Cangaço de vingança – tipo de ocorrência relativamente menos frequente, embora as suas características de banditismo sertanejamente ético tenham emprestado à imagem genérica do cangaço grande destaque, especialmente literário. Seus principais representantes são Jesuíno Brilhante e Sinhô Pereira. Cangaço-refúgio – tipo de pequena expressão. Diferentemente dos tipos anteriores, este se caracteriza pela riqueza da estratégia defensiva. Como representante máximo, poderíamos apontar o cangaceiro Ângelo Roque. (MELLO, 2013, p.140)

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) o ponto de virada que transforma Manoel, um simples vaqueiro, em um criminoso se dá quando esse vai encontrar o Coronel Moraes para receber parte das vacas como pagamento por ter cuidado do rebanho, a partilha. Mas, logo após, fica sabendo que não receberá nada como remuneração, além de ser surrado pelo Coronel. Assim como a obra de Glauber Rocha, o cordel *Antônio Conselheiro, o santo guerreiro de Canudos* (1977), já apresenta o mito em seu trecho inicial.

[...] Na Bahia apareceu  
Um pregador cearense  
Que dizia: Quem sou eu?  
Sou o emissário divino  
Salvador do Nordeste. (CAVALTANTE, 1977, p.1)

O mito se diz socialmente, sua eficiência se dá na relação na troca com a sociedade, pode-se, assim, pensar em uma hermenêutica do mito que aqui se dá na construção do homem que luta em nome da justiça e da salvação da alma. O fator religioso, também, exerce papel fundamental na representação dos personagens, o misticismo é um dos elementos constitutivos, muito provavelmente o elemento mais pungente tanto quanto a violência. O real e o irreal se mesclam dentro do discurso cinematográfico, “O real é imerso, cercado, atravessado e conduzido pelo irreal. O irreal é moldado, determinado, racionalizado e interiorizado pelo real” (MORIN, 2014, p.189). Um exemplo pode ser dado no trecho a seguir ao se descrever a figura do Conselheiro, sendo esse comparado a outro personagem mítico.

Vestia ele uma túnica

Grosseira de azulão,  
De cabeça descoberta  
Apoiado num bastão,  
Barbas brancas e crescidos  
Seus cabelos, parecidos  
Semelhantes de Sansão. (CAVALCANTE, 1977, p.2)

Em *A chegada de Lampeão no inferno* [19--], após entrar à bala no inferno, Lampeão provoca uma bagunça no recinto, os assessores do diabo juntam um grupo de pequenos demônios e vão tentar expulsar o bandoleiro, mas, como esperado, o herói-cangaceiro sai vencedor da batalha.

Lampeão é um bandido  
ladrão da honestidade  
só vem desmoralizar  
a nossa propriedade. (PACHECO, [19--], p.4)

Mesmo depois de morto a figura de Lampeão se faz presente dentro do imaginário da cultura popular nordestina, as proezas, a valentia e o destemor são colocados lado a lado com os casos de crueldade, brutalidade e violência. Um cangaceiro que nem mesmo o diabo suportaria em seu reino. A confusão provocada por Lampeão no inferno é tão grande que depois de arrasar o local o cangaceiro vai embora, pois não tem mais com quem brigar. No inferno não ficou, no céu não poderia entrar, só lhe restava voltar para o sertão, lugar de nonada. Universo do cordel onde o real se mescla à figuras do imaginário, todo um simbolismo está incrustado nas obras que remontam figuras históricas como: Antônio Conselheiro, beato Lourenço, Padre Cícero, Lampeão, Corisco, Antônio Silvino e Jesuíno Brilhante.

O discurso cinematográfico também caminha nesse sentido, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) Manoel, antes mesmo de matar o Coronel Moraes, já intuía sobre a salvação da alma ao encontrar o Santo Sebastião que perambulava com os romeiros, do mesmo modo se identifica à figura do famoso cangaceiro Corisco. Por outra mão, fica claro que dentro da narrativa cinematográfica os personagens santos são apresentados como figuras desvairadas, doidos varridos que arregimentam uma multidão de outros fanáticos, coadunando com as ideias de Nina Rodrigues e Euclides da Cunha ao observar os movimentos religiosos

no sertão baiano. O mesmo se dá em *Antônio Conselheiro, o santo guerreiro de Canudos* (1977), o fato é atenuado ao dizer que se trata de um fanático, porém um herói.

Foi Antônio Conselheiro

Um bravo herói [sic], Fanático

Um cidadão brasileiro (CAVALCANTE, 1977, p.8)

O cinema e a literatura criam o mito ou uma identidade regional desses tipos, estando enraizados na cultura do Nordeste, seja essa na música, na literatura de cordel ou no cinema (DEBS, 2010). As figuras de cangaceiros e líderes messiânicos se estabelecem dentro de um contexto social, cultural, geográfico e econômico da região.

O mito imagético-discursivo do herói-cangaceiro e o santo-Conselheiro são alguns exemplos de como os reflexos dos acontecimentos históricos e sociais ainda reverberam mesmo depois de 79 anos da morte de Lampião e 120 anos da queda do arraial do Belo Monte (Canudos). Esses personagens, misto de heróis e anti-heróis, mocinhos e vilões, mesclados, carregam a marca do registro e sua passagem ainda hoje deixam marcas na cultura do Brasil, principalmente do Nordeste.

O mito não está, no entanto, obrigatoriamente contra a história. Ele tanto pode ser usado para remeter a um passado que se quer manter vivo, tornando o presente continuidade de um dado passado que se constrói, como foi o caso dos mitos tecidos pelos tradicionalistas, como pode ser usado para valorizar uma descontinuidade entre o presente e o passado. Quando o mito se humaniza, se encarna na história, faz a história possível; torna a utopia material. (ALBUQUERQUE JÚNIOR. 2013, p. 218)

## 5 – Considerações finais

Esse trabalho apontou para um caminho onde a narrativa cinematográfica e o cordel constituem a narrativa mitológica, no sentido de dar verossimilhança ao universo do fantástico dos tipos sociais que estão, muitas vezes, à margem da sociedade. O Nordeste, do sertão, é o universo material das lendas que se firmam no imaginário-real de um povo. Terreno onde os personagens ficam estacas no adusto espaço-tempo, onde a memória se faz presente em cada palmilhar de causos. O tema não se encerra, ao contrário, há pano para costura de muitas mangas, afinal tanto cinema quanto o cordel estão em franca expansão, bem verdade que o primeiro pela facilidade de acesso se faz mais presente contemporaneamente, mas não se deve excluir o papel ou a função do cordel como agente criador e propagador de ideias. O cordel se reinventa, cria novos mitos, novas lendas, novos valores e tradições emergem desse universo. O cordel fornece a linguagem e o código necessários à manutenção da produção artística. Há quem pregue que o cordel é um paciente na UTI respirando por aparelhos, em que o fim está

próximo, gerando uma espécie de apelo caduco, fomentado pela síndrome do resgate, cujo papel é transformar o que já é um significado em um suposto significante. A síndrome do resgate pode ser entendida como o apelo em que a voz do especialista ou do agente cultural tem o poder de fazer reviver algo que estava morto, sendo assim capaz de apagar mudanças e transformações ocorridas no tempo e por conta do passar do tempo. A síndrome induz que pode trazer algo de volta com efeito *ipsis litteris*. Mas, ao contrário do que se possa pensar, o cordel não está morto, nem agonizando em uma UTI da Literatura, este respira e se reatualiza constantemente dentro da memória e dos costumes antigos e contemporâneos, basta ver as novas produções que abordam os mais diversos temas como, por exemplo, tecnologias da informação, delações premiadas, grandes feitos da ciência, Olimpíadas, reinterpretações de clássicos da Literatura mundial, o feminismo e até mesmo sobre astronomia e o universo. O cordel acompanha as transformações do dia a dia, vivo permanece enquanto existirem as lendas, os causos, a poesia, os homens nas feiras, os cantadores, os cangaceiros, os beatos, os fanáticos, os santos e heróis, a memória, a identidade e a história.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 131-176.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 237-262.

CAPIBA; FERREIRA, Ascenso; SUASSUNA, Ariano. **São os do Norte que vêm**. Intérprete: Claudionor Germano. In: II Festival Internacional da Canção Popular. Rio de Janeiro: Codil, 1967. 1 LP. Lado A. Faixa 2.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Antônio Conselheiro: o santo guerreiro de Canudos**. Salvador: [s.n.], 1977.

CAVGNAC, Julie. **Pour une approche anthropologique des formes poétique nordestines (Brésil)**. Toulouse: Caravelle, n.65, 1995. p. 119-142.

DEBS, Sylvie. **Cinema e cordel: jogo de espelho**. Fortaleza: Interarte Editora/Lume Filmes, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cinema e literatura no Brasil - os mitos do sertão**: emergência de uma identidade nacional. Fortaleza: Interarte, 2007.

DUARTE, Manuel Florentino et al. **Literatura de cordel** (volume 1 – Antologia). São Paulo: Global Editora, [19--].

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5.ed. São Paulo: A Girafa, 2013.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: Realizações, 2014.

PACHECO, José. **A chegada de Lampeão no inferno**. [S.l.: s.n.], [19--].

RODRIGUES, Nina. **As coletividades anormais**. Brasília: Edições do Senado Federal – vol. 76, 2006. p. 41-56.

VIEIRA, Marcelo Dídimo de Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. 418 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes: Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2007.

## **FILMOGRAFIA**

**DEUS** e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (125 min.), 35mm, p&b.

## **A BOCA DO LIXO ESCANCARADA PARA O SEXO EXPLÍCITO: O OCASO PORNOGRÁFICO DE UM DOS MAIS CRIATIVOS CICLOS PRODUTORES DO CINEMA BRASILEIRO**

*Wesley Pereira de Castro*

Na segunda metade da década de 1980, como reflexo direto da abertura democrática nacional, uma pletora de filmes voltados para a exibição do sexo explícito passou a ser produzida no Brasil. Os motivos primordiais para este redirecionamento produtivo cinematográfico estavam relacionados a uma invasão de pornografia estrangeira, internacionalmente divulgada desde o início da década de 1970, mas impedida de ser lançada no país por conta da censura ditatorial, e a crise estética que tomou de assalto o cinema brasileiro da época, esmagado por diversos fatores, desde crises econômicas mais gerais até a falência do modelo de financiamento estatal representado pela Embrafilme, criada em 1969 pelo governo militar.

Nesse contexto, as “pressões políticas que ocasionam o fim do regime militar, afrouxamento da censura e crise da economia encontram um cinema com tradições na abordagem de grandes questões nacionais e carregando um segmento marcado pelo erotismo” (ORTIZ RAMOS, 1987, p. 438). O referido segmento erótico do cinema brasileiro corresponde predominantemente à Boca do Lixo, região paulistana compreendida por algumas ruas do bairro da Luz, em que um conjunto de diretores, atores, fotógrafos e demais técnicos cinematográficos reuniam-se entre si, sob a forma de cooperativas espontâneas, e dedicavam-se à vasta produção de filmes rotulados como pornochanchadas, por conta de seu esquema rápido de produção, obedecendo a critérios oportunistas como títulos apelativos e cenas recorrentes de nudez e/ou insinuação sexual.

Depois que passou a vigorar no Brasil um esquema apelidado de “indústria das liminares”, que permitiu que clássicos estrangeiros permeados pelo sexo explícito – como “O Império dos Sentidos” (1976, de Nagisa Oshima) e “Calígula” (1979, de Tinto Brass, Bob Guccione & Giancarlo Lui) – fossem lançados no país, os produtores da Boca do Lixo alegaram uma pressão do público por mais liberalidade nas cenas de sexo e obrigou os seus diretores à realização de filmes amplamente categorizados como pornográficos.

O estopim para este processo foi o lançamento de “Coisas Eróticas” (1981, de Raffaele Rossi & Laerte Calicchio), em julho de 1982, um ano após a sua realização, que engendrou

filas quilométricas, interdições policiais, e, para além da mediocridade estrutural do filme, uma efficientíssima propaganda boca a boca, que, entre outros aspectos, incentivava o público a correr para os cinemas e assistir à novidade, visto que, a qualquer momento, ele poderia ser retirado de cartaz. Isso fez com que os cineastas da Boca do Lixo, de onde os responsáveis pelo filme provinham tangencialmente, olhassem para o mesmo com muita desconfiança e relativa inveja, pois sabiam o que ele representava. Ou seja, “o sucesso de bilheteria, percebido pelo exibidor, mostrava que um novo ciclo estava para surgir: a era do explícito. A pornochanchada se tornaria obsoleta: afinal, quem pagaria para ver insinuação se já era possível ver sexo?” (GODINHO & MOURA, 2012, p. 129). Dito e feito, dentre os filmes lançados pela região nos anos seguintes, cerca de 60% deles merecia receber a alcunha de pornográficos.

Apesar do sucesso inquestionável do filme, um cotejo narrativo (e, principalmente, ideológico) com as tramas então realizadas na Boca do Lixo, com reiterado pendor contestatório em meio aos seus chamarizes paródicos e eroticamente oportunistas, revelará as fraquezas estéticas e tendências reacionárias do enredo: dividido em três episódios, “Coisas Eróticas” tinha como protagonistas Zaíra Bueno, Jussara Calmon, Vânia Bonier, Walder Laurentis e aquele que ficaria conhecido como “o rei do sexo explícito”, Oásis Minniti. No primeiro episódio do filme, um homem folheia as páginas de uma revista erótica enquanto defeca, sentado no vaso sanitário. Após se limpar, ele despe-se completamente e, após manipular algumas vezes o seu pênis, liga o chuveiro, masturbando-se na intenção da modelo morena que contemplara na revista. Assim sendo, ele protagoniza, “feliz da vida, a primeira cena de sexo explícito do país: uma solitária bronha” (GODINHO & MOURA, 2012, p. 47). Em seguida, ele conhece por acaso a mulher em quem estava pensando sexualmente e passa um final de semana a seu lado, revezando-se entre transas com ela e a sua filha, num percurso erotógeno que difere do suposto requinte posteriormente associado às produções pornográficas estrangeiras, tanto em relação ao padrão de beleza pública das atrizes quanto à ostensividade da ejaculação, para ficar apenas em dois aspectos.

A segunda história, conduzida por Laerte Callichio, era uma trama de ‘swing’ envolvendo dois casais, porém, é o terceiro episódio que contém a mais suspeitosa adesão enredística à planilha moralizante (num escopo hipócrita, é claro) da ditadura militar, visto que, após ter efeito sexo com diversas parentas de sua namorada virgem, o universitário protagonista, quando se depara casualmente com a rapariga nua no chuveiro, insinuando-se

para ele, exclama frustrado para a câmera: “que merda! Assim não pode ser. Até a minha namorada? Pensei que fosse para casamento” (‘apud’ GODINHO & MOURA, 2012, p. 79). Em outras palavras, subjacente ao pretenso liberalismo das cenas sexuais do filme estava a legitimação doutrinária dos valores que regem as premissas matrimoniais institucionalizadas, em que a virgindade da noiva é obrigatória, mas a castidade do homem é ignorada.

Não obstante, “Coisas Eróticas” foi extremamente perseguido pela Censura e, como os primeiros exemplares do ‘hardcore’<sup>1</sup> pornográfico no Brasil, mantinha apenas “um fio de história para sustentar as atividades sexuais dos intérpretes. Conseguiu um público de 3,5 milhões<sup>2</sup> de espectadores, confirmando ser um ótimo negócio para os produtores ainda recalcitrantes” (SIMÕES, 1999, P. 235). Não tardou para que os diretores mais conceituados da Boca do Lixo se vissem obrigados pelos produtores a realizarem filmes com moldura semelhante, por mais que estes protestassem contra a degradação do gênero. Portanto, “no rolo compressor do ‘hard-core’, encurralados pelo movimento do mercado, alguns profissionais que faziam cinema ‘a sério’ aderiram à onda e, sob pseudônimo ou não, produziram suas fitas” (ABREU, 2006, p. 127). Inicialmente, optou-se pela inserção de cenas de sexo explícito que não tinham conexão com a trama desenvolvida, algo que ficou conhecido como “enxerto”, mas, progressivamente, as tramas com sexo explícito converteram-se num subgênero abundante, principalmente na segunda metade da década de 1980, correspondente à agonia da Boca do Lixo. Curiosamente, uma experiência pioneira de tal procedimento fora efetivada, antes mesmo do lançamento de “Coisas Eróticas”, no filme “Fome de Sexo” (1981, de Ody Fraga), “ainda equilibrando um fio narrativo razoavelmente bem construído com cenas de sexo explícito que só não mostravam o momento da ejaculação, quebrando portanto um regra do ‘hard-core’ e criando um curioso pornô ‘contido’, talvez pensando em driblar a censura” (ORTIZ RAMOS, 1987, pp. 438-439).

Além de o advento cada vez mais impositivo dos filmes com sexo explícito terem saturado a fórmula *erotismo + produção barata + título apelativo*, que, segundo o pesquisador Nuno César Abreu, dava a tônica dos filmes produzidos pela Boca do Lixo, não

---

<sup>1</sup> A grafia desta palavra estrangeira, indicativa de filmes de sexo explícito, varia de citação para citação, em função de grafias mutáveis por conta da novidade do conceito no Brasil. Foram respeitadas as maneiras como a expressão foi utilizada pelos diversos autores pesquisados, sendo preferida, na grafia corrente do texto, a forma ‘hardcore’, dotada de expressividade assimiladamente compreensível nos dias hodiernos.

<sup>2</sup> Segundo quadro com as “Maiores Rendas de Filmes Brasileiros e Estrangeiros (1970-1984)”, contido em ORTIZ RAMOS (1987, p. 418 – Fonte: *Cinejornal*. Embrafilme, nº 6, 1986), “Coisas Eróticas” goza da décima primeira posição em bilheteria do período, com 4.525.401 espectadores pagantes. Apesar da citação numericamente discrepante, a mesma foi mantida por respeito ao texto original.

somente no que tange às pornochanchadas propriamente ditas, a precariedade da produção pornográfica nacional sofreu violenta concorrência com as produções estrangeiras, que eram lançadas aos borbotões, após anos de interdição comercial. Estas produções importadas (norte-americanas, principalmente) chamavam maior atenção do público nacional por conta de seu bom nível técnico, além de uma conformação genérica bastante diferente da que era levada a cabo no Brasil, cuja “necessidade de concorrer com o produto estrangeiro levou a imaginação nacional a explorar os limites das ‘perversões’, introduzindo nos filmes o sexo bizarro” (ABREU, 2006, p. 132). Abundaram não apenas os filmes contendo zoofilias como também enredos descaradamente oportunistas que inseriam situações sexuais em meio a enredos de terror ou pseudocientíficos, no que tange à demonstração dos efeitos devastadores da contaminação pelo vírus da AIDS. Ou seja, além de se esforçarem por temas que não eram encontrados nos filmes pornográficos estrangeiros, a produção brasileira com sexo explícito mantinha uma espécie de linguagem peculiar, em que “os filmes seguiam um enredo, geravam situações picantes entre os personagens, exibiam paisagens tipicamente nacionais – praias ou mesmo a floresta amazônica – e as práticas sexuais eram apresentadas de modo menos esquemático do que no cinema pornô atual” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 16).

Discorrendo sobre como a onda de filmes com sexo explícito implodiu o modo de produção e o interesse do público consumidor acerca dos filmes produzidos pela Boca do Lixo, um de seus principais roteiristas, o prolífico Ody Fraga alegava que os então autoproclamados filmes pornográficos eram apenas “imorais” – e não eminentemente “pornográficos” – no sentido de que “esse tipo de cinema será sempre comprometido por sua absoluta falta de sinceridade. Ninguém está progredindo em coisa alguma. Todos se cumpliciam num jogo de banais contraventores que depois retornam à normalidade cotidiana, não só obedecendo como impondo os padrões que, por momentos, no anonimato da sala escura, derrubaram” (FRAGA, 1984, p. 110). Ou seja, lado a lado com a brasilidade conteudística anteriormente destacada, e para além dos problemas econômicos a que estavam inerentemente associadas, as produções nacionais com sexo explícito eram questionadas em sua legitimação da hipocrisia moral, conforme já ficara evidente no trecho de “Coisas Eróticas”, em sua valorização da virgindade pré-matrimonial em contraponto à promiscuidade masculina autorizada.

As situações sexualmente apelativas que constavam nos títulos e nos enredos dos filmes com sexo explícito ostentavam a vocação da Boca do Lixo para o estilo paródico,

sendo, não raro, hipertrofias genéricas das antigas pornochanchadas, em que comicidade e pornografia surgiam como componentes simultâneos das produções, que, em suas tentativas mais sofregamente autorais, possuíam também vertentes contestatórias. Nestes filmes, portanto, há a presença evidente de um traço bastante associado à cultura brasileira: “a sacanagem, referida tanto à conduta (à ética) quanto ao terreno da sexualidade. Os filmes parecem ser feitos *de* sacanagem *sobre* sacanagem. Escracho e deboche são seis ingredientes essenciais, salvo algumas exceções com pretensões estéticas ou ‘psicologizantes’, que às vezes caem no ridículo” (ABREU, 2006, p. 132 – grifos do autor).

Apesar do descrédito qualitativo sobre as referidas pretensões discursivas (estéticas ou “psicologizantes”) destes filmes, algumas realizações pornográficas merecem crédito tanto pela criatividade estrutural que circundava as seqüências de sexo explícito quanto pelas tentativas chistosas e mui exageradas de denúncia e/ou alteração política, conforme ocorre em “Hospital da Corrupção e dos Prazeres” (1985, de Rajá de Aragão), cujo roteiro, tal qual evidenciado desde o título, é centrado nas atividades indecorosas de alguns médicos e administradores de um hospital público continuamente investigado por suspeitas de superfaturamento de seus serviços e produtos, mas bem-sucedido em suas tentativas de seduzir sexualmente os investigadores estatais. Numa das seqüências mais impressionantes do filme, dois médicos e uma enfermeira são convocados para auxiliar a funcionária de um açougue que, enquanto se masturbava com uma garrafa, enganchou o recipiente vítreo em sua vagina. Detectando a causa do problema, os dois médicos se despem e um deles sodomiza a mulher, que também pratica sexo oral no outro. Enquanto isso, a enfermeira entrega-se a um dos açougueiros, fazendo com que os demais se excitem sobremaneira e, ao masturbarem-se, ejaculam sobre os pedaços de carne expostos num balcão, que serão vendidos como “carne fresca” no dia seguinte. Na hora de pedir que a mulher aliviada de seu incômodo genital assine o documento que enumera as atividades exercidas pelos médicos, ela constata a menção a cirurgias que não foram efetivadas, mas, convencida pelos funcionários do hospital, assina o documento, legitimando os atos de corrupção que se repetem ao longo do enredo. Além de excitar sexualmente os seus espectadores – ao menos em intenção, visto que “há quem diga que os filmes não excitavam, mas incitavam” (ABREU, 2006, p. 130) – este filme em particular transmite-lhes, ainda que de forma descompromissada e chula, alguns comentários sobre a situação política da época.

Em “Senta no Meu, que Eu Entro na Tua” (1985), dirigido por Ody Fraga, roteirista que acreditava que, à época, “o caminho dessa confusão de ‘sexo explícito’ irá desembocar num verdadeiro cinema pornográfico. Este sim, será crítico, vivo e revolucionário” (FRAGA, 1984, p. 111), os dois episódios cômicos que compõem o filme – “Alô, Buça” e “O Unicórnio” – possuem, em seu âmago, diálogos e/ou enquadramentos que têm a ver com a luta pela abertura democrática do período ou com os embates com os órgãos de financiamento estatal, que praticamente ignoravam o cinema realizado na Boca do Lixo. O motivo para esta rejeição era menos estético que ideológico ou político-econômico, levando-se em consideração que havia uma oposição maciça entre propostas de cineastas paulistas versus cineastas cariocas, sendo os últimos predominantemente beneficiados pela empresa estatal, que também “fazia o papel de vilã, não só da produção, mas, principalmente, da distribuição, ao criar ‘um sistema nocivo’ que acabou com o distribuidor nacional privado” (ABREU, 2006, p. 190). Não é por acaso, portanto, que, quando o executivo do segundo episódio, após perceber que um pênis nasceu sobre a sua testa, sai na janela de seu escritório, a câmera focaliza a fachada da filial da Embrafilme. Muito menos casual ainda é a inclusão de palavras como “milico” no primeiro episódio, em que a vagina falante da protagonista escolhe como parceiros sexuais preferenciais tipos humanos bastante distintos que aqueles desejados por sua proprietária, como padres, mandatários e outros legitimadores institucionais do poderio militar.

No auge da ditadura militar e do ciclo das comédias eróticas batizadas como pornochanchadas, o mesmo Ody Fraga realizou um filme surpreendentemente incisivo em seu discurso contra as práticas violentas de repressão, “E Agora, José? (Tortura do Sexo)” (1979), que, meio aos sofrimentos experimentados pelo protagonista interpretado por Arlindo Barreto, injustamente aprisionado, focalizava diversas mulheres nuas na cadeia. Em “A Filha de Calígula” (1981), o diretor e roteirista serve-se de estratégias enredísticas escancaradamente paródicas para zombar do regime governamental vigente, fazendo com que os desmazelos eróticos da corte romana fossem apenas pretexto para alfinetar problemas atuais, como quando um personagem ameaça abandonar o filme, depois que é informado de sua obrigação de praticar sexo anal, e afirma que pedirá exílio na Embrafilme, mas é logo advertido por seu colega Carlos Marcus: “tem que ser carioca!”. O derradeiro filme realizado por Ody Fraga, “Mulheres Taradas por Animais” (1986) – que chega ao auge de apresentar “uma anta, o mais bem-dotado dos espécimes animais (quem sabe por isso faça parte dos

símbolos nacionais), transando com uma mulher” (ABREU, 2006, p. 132) – surge num momento em que o gênero pornográfico começa a apresentar os sinais de esgotamento profetizados pelo diretor, numa produção que recorre à bizarrice para indicar uma espécie de caminho sem volta, visto que, “depois deste marco, fica a dúvida de como o pornô prosseguirá: continuará surpreendendo ou se perderá em enfadonha repetição?” (ORTIZ RAMOS, 1987, p. 440). Vale lembrar que o referido filme é citado enfaticamente até mesmo em publicações estrangeiras como um marco do cinema-nojo, por conta de seu elenco inusitado, que, além de atores especializados nesse tipo de produção com sexo explícito, conta com a presença de astros como “o bode Barnabé, a anta Bendegó, o cavalo Frappé e o leão Léo (o leão é engodo – só olha)” (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 364).

Na virada da década de 1980 para 1990, no Brasil, “a produção de filmes pornô diminuiu de modo substancial, devido, aparentemente, à incursão maciça de filmes americanos no mercado e à escassa produção dos nacionais em tecnologia VHS” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 16), de maneira que as reinvenções posteriores do gênero, capitaneadas principalmente pelas empresas produtoras As Panteras e Brasileirinhas investiram em estratégias de vendabilidade sexual que praticamente prescindiam dos enredos e focalizavam quase que exclusivamente as genitálias em ‘close-ups’ e as seqüências de penetração e ejaculação, além de um compêndio de posições sexuais que duram em cerca quarenta minutos por vídeo. Na atual configuração, portanto, “o pornô é elaborado como um ‘show’, é justamente o *espetacular* que constitui a sua base. Como valor estético, é construído a partir da combinação do *exagero*, mediante a exploração de situações extremas, com uma estética do *realismo*, por intermédio da exposição pormenorizada dos corpos e das práticas” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 99 – grifos da autora).

Numa declaração considerada sem fundamentos pelo articulista que a menciona, o diretor Jean Garrett afirmou que considerava a pornochanchada “em primeiro lugar, um elemento de contestação à sociedade de consumo” (‘apud’ FERREIRA, 1982, p. 77). Para além de toda a argumentação plausível que faça cair por terra este comentário entusiástico de um subgênero cômico-erótico do cinema brasileiro que foi tão combatido por suas contradições conteudísticas – inclusive, entre os próprios realizadores – quanto perseguido por seus êxitos em relação ao público, há um inequívoco elemento contestatório nos produzidos pela Boca do Lixo, que não merecem ser extensivamente confundidos com as pornochanchadas, que advêm de um contexto de disseminação temática bastante diverso,

muito mais vinculado às praias cariocas, por exemplo. Nesse sentido, cabe aqui destacar as virtudes discursivas de alguns filmes pornográficos essencialmente brasileiros, em sua abordagem exótica da sexualidade, como aqueles realizados pelo próprio Jean Garrett, Cláudio Cunha, José Mojica Marins, David Cardoso, Alfredo Sternheim e tantos outros estigmatizados pela vinculação à Boca do Lixo.

Dentre estes, um dos mais originais e criativos é, sem dúvida, José Mojica Marins, que, após enfrentar anos de problemas com a censura e de não conseguir financiamento para suas produções de horror, tentou se eleger Deputado Federal, em 1979, e, não tendo obtido êxito, realizou um filme com trama tendenciosamente homossexual. Este filme, “A Quinta Dimensão do Sexo” (1984) foi remontado para que lhe inserissem cenas de sexo explícito, que não constavam da sinopse original sobre dois médicos que realizam experiências com uma espécie de soro da lubricidade. Porém, foi com “24 Horas de Sexo Explícito” (1985) que o diretor se firmou no gênero, justamente ao tentar sabotá-lo, visto que, “cansado da invasão de depravação nos cinemas, decidiu fazer um filme de cunho tão horroroso que despertasse nos espectadores a vontade de nunca mais assistir a filmes de sexo e, quem sabe, pensar duas vezes antes de se soltar entre quatro paredes” (GODINHO & MOURA, 2012, p. 142). Para tal, ele convidou as mulheres consideradas mais feias dentre aquelas disponíveis na Boca do Lixo e incluiu cenas de zoerastia, tendo conseguido convencer a atriz Vânia Bouvier – que participara justamente de “Coisas Eróticas” – a transar com um cachorro. O efeito foi inverso ao pretendido pelo diretor: as filas de espectadores curiosos para conferir a famosa cena de sexo entre uma mulher e um pastor alemão dobravam a esquina, além de incitarem a produção de diversos outros filmes com situações semelhantes, conforme anteriormente mencionado.

O grande diferencial de José Mojica Marins na realização de filmes de sexo explícito é o modo como ele serviu-se de sua genialidade metalingüística para compor o enredo de “48 Horas de Sexo Alucinante” (1986), continuação do filme anterior, mas com reviravoltas tramáticas que vão além do mero entreguismo pornográfico. Na sinopse do filme anterior, três atores de sexo explícito apostam entre si quem seria o rei do cinema erótico e “combinar levar várias mulheres para uma casa de praia e fazer uma maratona de 24 horas ininterruptas de sexo, durante a qual um juiz avaliaria o desempenho de cada um e proclamaria o vencedor” (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 362). Pouco acontece, além do óbvio. “48 Horas de Sexo Alucinante”, entretanto, inicia-se justamente com a filmagem das filas que demonstram o sucesso daquele filme. Uma das espectadoras, a sexóloga Margareth (Andréa Pucci) resolve

convidar o próprio diretor José Mojica Marins – que aparece no filme interpretando a si mesmo – para realizar uma continuação do referido filme, a fim de demonstrar algumas de suas teses sexuais, sob um prisma alegadamente científico. Realizado o metafilme, com sucesso, a doutora revela um trauma de infância, que a fez se tornar frígida e alimentar uma necessidade compulsiva de fazer sexo com bovinos. Ela pede que o diretor a ajude a satisfazer o seu desejo de transar com um touro, o que leva o cineasta a construir uma fantasia de vaca, na qual insere a sexóloga completamente nua, apenas com a vagina á mostra, à espera de algum animal no cio. Diretor, entretanto, realizou um conchavo com o ex-noivo da doutora, que faz sexo com ela numa fantasia de bumba-meu-boi. Ela atinge o orgasmo, mas, quando descobre a farsa bem-intencionada, irrita-se e despede o cineasta, alegando que não mais financiará suas produções cinematográficas. Aos poucos, ela percebe que a situação ajudou a curar o seu trauma sexual, de modo que não apenas faz as pazes com o seu noivo, como o terzo final do filme é uma verdadeira ode ao casamento, onde José Mojica Marins e seu produtor Mário Lima são convidados para a cerimônia matrimonial da mecenas pornográfica. Não obstante as inequívocas limitações do gênero, o diretor conseguiu imprimir marcas autorais às suas realizações, sendo infelizmente frustrado no intuito de lançar um filme de suspense em paralelo com a produção de sexo explícito seguinte, “Dr. Frank na Clínica das Taras” (1986).

Outro cineasta que merece ser citado como audaz na tentativa de impingir traços de elaboração extra-pornográfica nos filmes de sexo explícito é David Cardoso, que, tendo relutado em aderir ao novo e renegado gênero, o fez sob pseudônimo em 1984, com o filme “O Viciado em C...”, no qual assina como Roberto Fedegoso e não participa do elenco, apesar de exibir o seu filho adolescente David Cardoso Jr. completamente nu e em cenas de masturbação e sexo simulado com animais rurais. Apesar de alguns problemas judiciais por conta desta inserção pedofílica, o filme obteve o seu quinhão de sucesso ao contar a saga de um jovem interiorano que, acostumado a fazer sexo com galinhas e cabras, torna-se obcecado por sodomia e, após algumas experiências frustradas com as empregadas de uma parenta paulistana, apaixona-se por uma travesti e volta para a fazenda de seus pais, que percebem que a noiva do filho é, na verdade, um homem, mas, desejosos da felicidade do mesmo, ignoram o preconceito.

Na continuação deste filme inusual, “Novas Sacanagens do Viciado em C...” (1985), o protagonista – interpretado pelo recorrente Sílvio Jr., também protagonista do díptico

cronológico-competitivo de José Mojica Marins – apaixona-se por uma nova travesti e, tendo oficializado o seu desejo de casar com ela e chegando mesmo a consultar um padre, desperta a fúria dos habitantes de sua cidade, que suspeitam das tendências políticas da travesti, que se confessa filiado ao P. C. [“Partido do Cu”], sendo, portanto, uma “comunista”. As mulheres da cidade reúnem-se contra o casal, mas o próprio David Cardoso aparece em cena, interpretando um advogado homossexual que luta pelos direitos dos travestis numa fase de reabertura democrática que incomoda sobremaneira o delegado da região por causa das supostas incursões na licenciosidade. Enquanto isso, mais de um homem da região resolve experimentar o sexo anal, aproveitando-se das amigas travestis que vêm em auxílio da protagonista. O desfecho do filme é um anticlímax persecutório, quando um grupo de manifestantes “bocetistas” impede uma orgia a quatro entre dois homens e duas travestis, mas a verve contestatória do filme em relação ao conservadorismo sexual da época – não obstante o sobejo de pornografia – surpreende pela audácia.

Homossexual assumido, o refinado diretor e crítico de cinema Alfredo Sternheim elaborou, à época, diversos roteiros de sexo explícito envolvendo travestis e/ou transexuais, que dirigiu sem o recurso dos pseudônimos, sendo os mais famosos “Sexo dos Anormais” (1984) e “Sexo Livre” (1985), ambos protagonizados pela famosa travesti Cláudia Wonder. No enredo do primeiro filme, a trama é centralizada em “um rapaz do meio rural que, para agradar o seu amante vaqueiro, vai para São Paulo, onde se transforma em travesti. Outras situações paralelas aconteciam, todas convergindo numa clínica psiquiátrica” (STERNHEIM, 2009, p. 184). Apesar do sucesso comercial de seus filmes, explicado pelo senso de humor concomitante às estripulias eróticas, o diretor foi estigmatizado por ter realizado filmes com sexo explícito e foi impedido de conseguir financiamentos para as suas produções marcadamente classicistas após sua inserção no mercado pornográfico, o que, com certeza, atingiu diversos outros partícipes da Boca do Lixo, que não lograram êxito profissional após o declínio definitivo da região produtiva no início da década de 1990, exceção feita a Carlos Reichenbach, bastante laureado e reconhecido por seus filmes autorais realizados independentemente até a sua morte, em 2012.

Além destes cineastas que conseguiram, mediante muito esforço, imprimir traços autorais em produções pornográficas em relação às quais consentiram após muita pressão dos financiadores da Boca do Lixo, que iam desde pequenos negociantes até distribuidores cinematográficos que se beneficiavam de posteriores parcelas de bilheteria, devem ser

mencionados também os esforços de Cláudio Cunha, que, após se aventurar por diferentes gêneros e sempre ser rotulado pela imprensa como realizador de ‘porno-alguma coisa’, aventurou-se pelo gênero com o antológico “Oh! Rebuceteio” (1984), último filme que dirigiu, visto que ele acreditava que as imposições do sexo explícito configuravam o ponto culminante de “uma orquestração para acabar com a indústria cinematográfica. Fazer filmes de sexo explícito, segundo ele, já foi uma tentativa de sobrevivência da Boca [do Lixo], mas uma solução imediatista que acabou apressando sua decadência” (ABREU, 2006, p. 127). O filme era, portanto, propositalmente agressivo contra o preconceito dos críticos, malgrado seu excelente senso de humor, as suas derivações teatrais, a inovadora trilha sonora especialmente composta por Zé Rodrix e os artifícios da “metapraxis” que pontuam as cenas de sexo do filme, devidamente orquestradas num palco, onde o próprio diretor, que protagoniza o filme como um diretor revolucionário, grita para o público, olhando diretamente para a câmera: “isso, gostoso, masturbe-se gostoso!”.

Os flertes diretos com o gênero terror, por parte do hábil Fauzi Mansur, deram origem ao cientificamente equivocado “AIDS, Furor do Sexo Explícito” (1985), que utilizava indiscriminadamente a trilha sonora composta por Vangelis para o clássico “Blade Runner, o Caçador de Andróides” (1982, de Ridley Scott) como pano de fundo para uma estória estapafúrdia sobre um milionário que contrai o vírus da AIDS numa festa em sua ilha particular e contrata um detetive profissional para descobrir quem lhe infectou. A partir daí, segue-se um compêndio de torturas escabrosas com as últimas parceiras sexuais do milionário, cujas transas aparecem em ‘flashback’ – para, supostamente, excitar o espectador – enquanto, no presente, esqueletos cortantes e ameaças ígneas dilaceravam a pele das mulheres. Ao final, descobre-se que o milionário fizera sexo voluntariamente com um travesti confessadamente aidético, de modo que, ainda durante o coito, os sarcomas de kaposi começam a aparecer subitamente no pescoço do personagem. Com todas as aberrações ficcionais, entretanto, este filme beneficia-se de uma impressão de ironia que, infelizmente, não beneficia o documentário mentiroso “Estou com AIDS” (1986, de David Cardoso), que entrevista diversas personalidades e suas impressões sobre a doença (vide o conselho da cantora Alcione, que conclama os seus fãs homossexuais a evitarem “os gringos de olhos azuis” que chegaram para o carnaval brasileiro, visto que eles é que portariam o vírus HIV, e não “os ‘gays’ limpinhos do Brasil”), além de enxertar falsos depoentes contaminados pela

síndrome, entre eles, a própria filha do diretor, Tallyta Cardoso, que finge ser uma aluna impedida de assistir às aulas como as outras crianças de sua idade, por causa de sua infecção.

O português Jean Garrett, célebre por suas habilidades técnicas e pela direção influenciada por gênios cinematográficos europeus, também se aventurou pelo gênero, realizando títulos paródicos como “O Beijo da Mulher Piranha” (1986), não obstante seu melhor trabalho pornográfico ser o inusitadíssimo “Fuk-Fuk à Brasileira” (1986), protagonizado pelo anão Chumbinho, deveras recorrente em filmes de sexo explícito na segunda metade da década de 1980, em que gigantescos vibradores alienígenas e cavalos falantes apareciam como coadjuvantes numa trama cujos diálogos mencionam com desdém reiterado as opções segregacionistas da Embrafilme em mais de uma oportunidade, além de alfinetar a queda de audiência dos filmes brasileiros por conta da concorrência inglória com a televisão.

Para finalizar este rol de diretores pornográficos com marcas registradas autorais, deve ser mencionado o virulento Sady Baby, especializado numa vertente mais sádica e intencionalmente bizarra de filmes, como, por exemplo, o alarmante “Emoções Sexuais de um Jegue” (1986, co-dirigido por Renalto Alves), que, apesar do título escandaloso, conta uma história ainda mais absurda, sobre um ex-presidiário, interpretado pelo próprio diretor, que, ao fugir da cadeia, descobre que o seu pai engravidou a sua esposa e a própria irmã, o que lhe instaura um desejo insaciável de vingança. À medida que o protagonista avança por diversas espeluncas, em busca de seu pai vilanaz, homossexuais fisicamente deformados lambuzam-se em cenas propositalmente nojosas de felação e sodomia, enquanto, na trilha sonora, canções populares – forró e músicas bregas – mesclam-se, até que duas mulheres são coagidas por um homem a chuparem o pênis de um cavalo. Ao final, as cenas de violências extrema são obnubiladas pela sexualidade extremada e intencionalmente séptica do filme, que se sobressai por conta de sua pederastia zoofílica.

Não se nega que o pendor contestatório destes filmes está subjacente às suas táticas oportunistas de arrebanhamento espectral e que o investimento maciço na bizarrice e nas práticas sexuais heterodoxas – no afã pela diferenciação do sexo comportado estadunidense – contribuíram para a pecha que persegue o cinema brasileiro até hoje, como algo que “não presta”, segundo disseminado pelo senso comum, mas a criatividade inaudita dos realizadores da Boca do Lixo deve ser destacada, tamanha a originalidade em suas maneiras de protestarem contra a invasão do sexo explícito, ao mesmo tempo em que eram obrigados a se

inserirem nele, visto que “o sexo explícito era um gênero de regras próprias e inabaláveis. Isso fez com que esses cineastas tivessem que ‘reaprender’ a fazer cinema, adaptando-se às novas fórmulas” (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 360) . A dubiedade dos enredos eróticos do moralista Francisco Cavalcanti seria mais um derradeiro exemplo, visto que, apesar de títulos como “Os Tarados” (1983), “Os Violentadores de Meninas Virgens” (1983), “Sexo, Sexo, Sexo” (1984) e “Ivone, a Rainha do Pecado” (1984), ele insistia em, filme após filme, apregoar os valores familiares destruídos pela vilania criminosa de outrem, o que explica a realização do filme infantil “Padre Pedro e a Revolta das Crianças” (1984), protagonizado por Pedro de Lara e José Mojica Marins, como pólos opostos de uma dicotomia entre Bem e Mal numa cidadezinha do interior paulista. Vale destacar que este realizador realizou um dos filmes mais alegadamente autocríticos neste sentido, “O Filho do Sexo Explícito” (1985), sobre uma atriz pornográfica que engravida durante uma filmagem e abandona o cinema, sendo que o seu rebento, futuramente, tornar-se-á o continuador do subgênero que causou a decadência de sua mãe.

Quem viu qualquer um dos filmes citados neste artigo sabe o quanto os filmes pornográficos da Boca do Lixo são injustiçados pelos críticos e historiadores de cinema que desprezam inclementemente os mesmos, incapazes de enxergarem o quanto, em seus subtextos (auto)combatentes, eles se coadunavam a uma luta mais geral que varria o Brasil em sua ode à redemocratização, que, afinal, no prisma mercadológico, foi justamente a sua maior opositora. À ditadura militar seguiu-se o servilismo neoliberal, do qual a configuração ainda mais degradante e formulaica dos filmes pornográficos hodiernos – que sequer chegam aos cinemas, sendo comercializados diretamente para o consumo doméstico – tolhe os lampejos inventivos que, na Boca do Lixo paulistana, continuaram os desafios estéticos somados aos anseios por contato direto com o público que advieram dos proclamadores do Cinema Novo, que, não por simples ironia, abominavam os filmes produzidos pela região, ao julgarem-nos de forma tão superficial quanto a imprensa cooptada da época. Cabe aos atuais pesquisadores o devido resgate: destarte, foi o que se pretendeu neste artigo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006;

BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. **Nas Redes do Sexo: os bastidores do pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010;

FERREIRA, Jairo. “O Imaginário da Boca: pequenas omissões de uma obra fundamental” IN: **Filme Cultura nº 40**. Rio de Janeiro: Embrafilme, agosto/outubro de 1982 [pp: 76-77];

FRAGA, Ody. “O quilombo de Ody” IN: **Filme Cultura nº 44**. Rio de Janeiro: Embrafilme, abril/agosto de 1984 [pp. 110-112].

GODINHO, Denise & MOURA, Hugo. **Coisas Eróticas: a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional**. São Paulo: Panda Books, 2012;

ORTIZ RAMOS, José Mário. “O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)” IN: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987 (pp: 399-454).

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 1999;

STERNHEIM, Alfredo. **Um Insólito Destino: Alfredo Sternheim**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.





PPGCINE/UFS | 2017 | [WWW.SICUFS.COM](http://WWW.SICUFS.COM)