



Universidade Federal de Uberlândia
Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC)
Pró-reitoria de Assistência Estudantil (PROAE)
Diretoria de Cultura (DICULT)
Revista F(r)icções - Ensaios de cinema
Mostra Audiovisual [em]curtas

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica, Prédio da Reitoria, 38400-902, Uberlândia-MG <http://www.ufu.br/proex>

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores e autoras, inclusive a revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seus conteúdos aos organizadores da obra. A tiragem impressa do livro foi realizada pela EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia e GráficaUFU, financiada pelo Programa Institucional de Apoio à Cultura – PIAC-Estudantil de 2021, conforme o EDITAL PROEXC N° 38/2021 da Universidade Federal de Uberlândia. Com corpo editorial da Revista F(r)icções - Ensaios de cinema.

Variações em Sessões: Cinema e Interdisciplinaridades II / Keyme Gomes Lourenço, Ezequias Cardozo da Cunha Junior (organizadores). Recife-PE: Revista F(r)icções - Ensaios de cinema. Uberlândia-MG: Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC) e Diretoria de Cultura (DICULT) da Universidade Federal de Uberlândia, 2022.

215 p. Ed.2. Vol. 2, 2022.

ISBN 978-65-00-32671-0 (Livro Físico)

Inclui bibliografia.

Vários organizadores.

Modo de acesso online: <https://friccoes.com/> - <https://www.emcurtas.com/>

1. Mostra [em]curtas 2. Cinema. 3. Interdisciplinaridades. 4. Sessões Temáticas 5. Capítulos.

I. Lourenço, Keyme Gomes; Cunha-Junior, Ezequias Cardozo, (org.). II. Universidade Federal de Uberlândia. III. Título

CITAR [(In)] LOURENÇO, Keyme Gomes; CUNHA-JUNIOR, Ezequias Cardozo da, (org). *Variações em Sessões: Cinema e Interdisciplinaridades II*. Recife-PE: Revista F(r)icções, Uberlândia-MG: Pró-reitoria de Extensão e Cultura e Diretoria de Cultura, 2022.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO Keyme Gomes Lourenço e Ezequias Cardozo da Cunha Junior	06-08
COLAGEM 01 - Em Meio	09
DERIVA, DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS NA CIBERCULTURA UBÍQUA DO ANTROPOCENO Maria Carolina Alves e Daniela Franco Carvalho	10-21
PRELÚDIO 02 - Corpo e Território	22-23
REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO E DO SERTANEJO EM CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS Fernanda de Souza Santos	24-52
COLAGEM 03 - Conexões	52
REITERAÇÕES DA IMAGEM. O LOOPING ATRAVÉS DO TEMPO Wayner Tristão Gonçalves	53-64
PRELÚDIO 4 - Vento e Movimento	65
A INVERSÃO DE PAPÉIS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: UMA EXPERIÊNCIA INTERDISCIPLINAR NO CURTA-METRAGEM "O PARQUE É UM ORGANISMO VIVO" João Lucas Rios Silva	66-71
COLAGEM 5 - A Gente Não Esquece	72
A MISÉRIA DOS INVISÍVEIS: LIXÃO DESATIVADO NA CIDADE DE DIADEMA VIRA MORADIA PARA MAIS DE DUAS MIL FAMÍLIAS NA PANDEMIA DA COVID-19 Leonardo Gonçalves Freitas	73-85

PRELÚDIO 6 - CATAR O VENTO	86-87
FAZER CINEMA NO ESPAÇO ESCOLAR: O CURRÍCULO (DES)ENDEREÇADO Débora Schardosin Ferreira	88-104
COLAGEM 7 - O Que Pode Um Corpo?	105
NOTAS E ENTREVISTA SOBRE O CURTA-METRAGEM “O VERBO SE FEZ CARNE”, DE ZIEL KARAPOTÓ Noah Mancini Mendes	106-111
PRELÚDIO 8 - Mix de Docs	112-114
A PRODUÇÃO DO CINE-DOCUMENTÁRIO E A VERDADE: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O ENSINO DE FILOSOFIA Getúlio Barros de Melo	115-139
COLAGEM 9 - Em Casa	140
¿VIVES EN PILOTO AUTOMÁTICO? - ¿STOP! VOCÊ MORA EM PILOTO AUTOMÁTICO? - PARE Paola Estefanía Vivanco Campaña e Rodrigo Xavier Araujo Játiva	141-175
O RETRATO NU DE UMA GERAÇÃO, AGORA (EM)CASA Henrique França Correia	177-180
AGONIA E MORBIDEZ: O ESCAPISMO DO FIM Henrique França Correia	181-184
ENTRE FOCOS E LENTES DE LIBERDADE: 1001 TEMAS Henrique França Correia	185-188
POSFÁCIO - VARIAÇÕES EM CINEMA, CURTAS-METRAGENS E HISTÓRIAS: EM CASA, EM FANTASIA E LIVRES Keyme Gomes Lourenço e Ezequias Cardozo da Cunha Junior	190-196
AGRADECIMENTOS	197



APRESENTAÇÃO

Este é o terceiro livro da Coleção *Variações*, cujo primeiro volume foi lançado em 2020 - *Variações em Apropria: Ocupação, Filosofia e Arte*. Assim como o segundo livro, este terceiro foi organizado pela Mostra Audiovisual [em]curtas em parceria com a Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e o coletivo Cinema Nômade, com corpo editorial da Revista F(r)icções. O estímulo audiovisual é uma das armas mais poderosas na construção de pós-verdades. Com vontade de explorar as várias consequências dessa afirmação, os trabalhos deste livro exploram diferentes possibilidades de pensar o tema “*Variações em Sessões: cinema e interdisciplinaridades*”. Seus capítulos impulsionam o que emerge quando se pensa que tudo passa pelas trocas do cinema, e o audiovisual, e as imagens, e os sons, e as mídias, e... Dispositivos que empregam tecnologias digitais e suas interdisciplinaridades, resultando em processos de criação que conclamam por responsabilidades e coexistências para sua própria (re)produção.

Neste livro, os capítulos englobam objetos e temas investigativos que tocam e são tocados pelo cinema em sua natureza essencialmente interdisciplinar. Os textos são recheados por pensamentos e práticas capazes de enfrentar as lógicas que enriquecem uma única forma de existência. Esta obra é composta por nove sessões de experimentações que se arriscam intimamente em interdisciplinaridades humanas e não humanas. Materiais que alinham a vida imbricada em suas complexidades híbridas para além dos binarismos, propondo mixagens entre os diferentes campos de conhecimentos, disciplinas, áreas, práticas e meios. Sob este prisma, nesta obra, as seções de um texto

ganham movimento para que o cinema possa se instalar. Em um livro, suas várias seções são escritas com a letra Ç, que representa suas partes, divisões e pedaços. Aqui, as produções do cinema variam em páginas pelas sessões cinematográficas da Mostra [em]curtas.

Para aquecer esta leitura, uma sincera experimentação com as sessões deste texto-movimento germina em mais uma escrita. Em meio a todas as coisas vivas e não-vivas ocorrendo na Terra, do Antropoceno emergem ruínas em paisagens. Conectadas por extensões humanas e não humanas que se entrelaçam entre a dimensão real-virtual, onde a cibercultura floresce em meio ao caos. Neste cenário, a fluidez dos corpos expande sobre seus territórios que (re)existem ocupando a tela do cinema. Por criações que horizontalizam as formas hierárquicas de construção de personagens para arruinar qualquer naturalização da relação entre a seca e a miséria. Entre conexões humanas, a lógica circular de imagens em repetição possibilita um sincero olhar sobre si mesmo(a) em direção aos reflexos de vento em movimento. O cinema é mais uma arte do movimento, capaz de agitar experiências com o audiovisual e criar ação para transformação. Variações de perspectivas que remodelam o olhar afunilado com outras lentes. Ressonâncias de posições no espetáculo da vida, criando no elenco e experimentando com a câmera ambientalista. Deslocamentos que procuram a valorização da natureza por meios alternativos de produção artística, que são potentes nos enfrentamentos racionalização da arte, que a gente não esquece, é sempre política. Procurando nos rastros da natureza urbana, a pobreza continua emergindo por esforços de constituição de uma nova miséria planetária. Entre os afetos de catar o vento, aprendemos como fazer do cinema personagem do espaço escolar à

espreita das potências do ensino. Cinema e educação em abraços pelas tecnologias de um filme. Filmes se fazem entre camadas capazes de aprofundar a experiência da própria vida. Dimensões que transbordam por documentários que se esforçam para traduzir verdades em imagens pela percepção singular do mundo à nossa volta. Florescendo histórias que nos convidam a (re)apresentar nosso mundo através de lentes que contam sobre o atual mundo pandêmico.

Keyme Gomes Lourenço e Ezequias Cardozo da Cunha Junior.

COLAGEM 1 - Em Meio¹



¹ Colagem produzida pelos membros da Equipe de Arte da Mostra [em]curtas.
Vol. II, jan. 2022.

DERIVA, DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS NA CIBERCULTURA UBÍQUA DO ANTROPOCENO

Maria Carolina Alves²

Daniela Franco Carvalho³

RESUMO: O antropoceno é uma era de descontínuos que necessita de adaptações colaborativas em sinergias à procura de possibilidades para o fim do mundo. Perceber brechas e frestas no que habitamos, na cibercultura ubíqua na qual estamos imersos, são experimentações outras do nosso cotidiano em ruínas. Estar à deriva para atentamente tangenciar o sensível por meio de imagens nos leva à produção de diálogos singulares com o que vemos e com aquilo que conseguimos produzir de sentidos. Conjugamos nesse texto nossas percepções acerca de seis postagem do Instagram e leituras de Anna Tsing, Ailton Krenak, Donna Haraway, Pereira e colaboradores, Susana Dias e Bakhtin em desejos de tornarmo-nos floresta.

PALAVRAS-CHAVE: Antropoceno. Diálogos. Deriva.

² Bacharel e licenciada em Ciências Biológicas pelo Instituto de Biologia da Universidade Federal de Uberlândia (INBIO/UFU). Mestranda em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (PPGED/UFU). Integrante do UIVO- matilha de estudos em criação, arte e vida (UFU). Bolsista CAPES. E-mail: maria.alves.carolina@gmail.com

³ Licenciada em Ciências Biológicas com Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora no Instituto de Biologia e no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integrante do UIVO - Matilha de estudos em criação, arte e vida (UFU). E-mail: danielafranco@ufu.br

DRIFT, DIALOGUES AND PERSPECTIVES IN THE UBIQUITOUS CYBERCULTURE OF THE ANTHROPOCENE

ABSTRACT: The Anthropocene is an era of discontinuities that needs collaborative adaptations in synergies in search of possibilities for the end of the world. Perceiving gaps in what we live, in the ubiquitous cyberculture in which we are immersed, are experiments in our daily life in ruins. Being adrift to carefully touch the sensitive through images leads us to produce unique dialogues with what we see and what we manage to produce in terms of meaning. In this text, we combine our perceptions about six Instagram posts and readings by Anna Tsing, Ailton Krenak, Donna Haraway, Pereira and collaborators, Susana Dias and Bakhtin in desire to become forest.

KEYWORDS: Anthropocene. Dialogues. Drift.

IMPERMANÊNCIAS

Escritos em conversação com fotografias do *Instagram*. Elaboraões humanas. Transbordamentos. Descontinuidades. Narrativas. Contaminações. Refúgios. Impermanências cosmicamente exercitadas. Mídias disparadoras de existências. Música deslizando em histórias. Pensamos o antropoceno, o fim do mundo, o perceber/ser floresta com tais autores: Anna Tsing, Ailton Krenak, Donna Haraway, Pereira e colaboradores, Susana Dias e Bakhtin.

Navegamos entre diferentes camadas nessa deriva. Perpassadas pelo tempo, pelo olhar sensível àquilo que permeia a Cibercultura ubíqua. Redes Sociais oferecem perspectivas inovadoras. Criações em rede: conectando-se exponencialmente, e ubiquamente, oferecem frestas e brechas. Contemporaneidade de emergências, momento em que se emerge produtos,

consumos, criações e sinergias colaborativas e em que se evidencia necessidades em colapsos emergentes, urgências inocentes, não intencionais, que vão além do excepcionalismo humano.

O dialogismo Bakhtiniano⁴ nos orientaram nessa deriva. Deriva entre paisagens e perspectivas. Busca por parentes e refúgios na orientação dialógica do uso de mídias como construção de enunciado legitimado a partir dos sentidos, daquilo que marca, daquilo que nos demora. Entendemos que “somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade” (BAKHTIN, 2010) ainda que “abrir os humanos ao cosmos exige a invenção de desvios das apostas incessantes da fixação e estabilização dos sentidos de humano, quer seja em fotografias, em desenhos, filmes ou instalações” (DIAS, 2020).

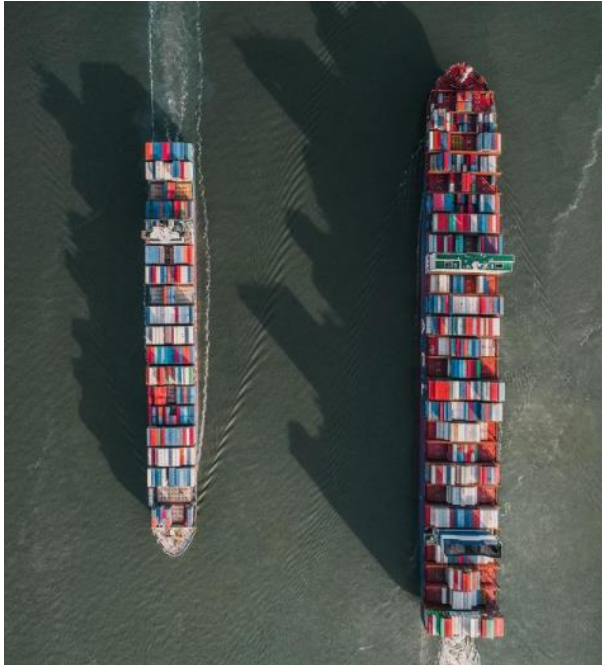
DERIVA, DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS

“O ponto não é entender o que é, mas mostrar quão estranho e maravilhoso o mundo pode parecer visto de cima”. @abstractaerialart

Temos pensado que agenciamentos, arranjos, associações, assembleias... quer dizer coletividades debaixo de “paraquedas coloridos”, botes salva vidas da deriva do antropoceno. A mercê do tempo, tempo passado, tempo presente, tempo finito, esse momento vai acabar independente de nós e das coisas do mundo, mas até lá, o que será?

⁴ Pensamos dialogismo (e a teoria do diálogo) a partir do pressuposto de Bakhtin: compõe-se a partir do vir-a-ser do indivíduo e do sentido fundado na diferença em um movimento retrospectivo e prospectivo com outros enunciados e discursos passíveis de integração, imersos em contextos sociais (BRAIST, 2005).

Figura 1: Import Export de @abstracaerialart⁵.



Quais ecologias viveremos? Quais histórias perpassaremos? O que dizemos quando enunciamos, o que quer seja, nessa deriva? Quem nos ouve para além da imensidão do mar azul profundo por onde passam cargueiros-moluscos espremendo-se entre canais?

Não são questões físicas-fisiológicas entre a vibração do ar em nossas cordas vocais e sinapses nervosas que estão em jogo. Nem tão pouco a conta (pouco) lógica de ganho e perda na balança ecológica entre os danos socioambientais da cadeia produtiva, que alimenta esses cargueiros, e aquilo que se ganha com ela. É como chuva pesada na floresta, como rios que desembocam em sonhos. Multiplicidade, heterogeneidade, aquilo que se destaca, se diferencia, parece ser a força que age pros dois lados nesse modelo imposto. Se por um lado a divisão de classes e desigualdade alimenta a máquina produtor-consumidor enquanto pessoas, culturas, produções, ecossistemas e etc. são colocados à margem, submetidos às consequências de um dito desenvolvimento, do outro lado tem-se a possibilidade da força

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B8rGxsNHZdw/>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

feral. Enquanto “a vida feroz tira proveito da perturbação humana para fazer as próprias coisas” (TSING, 2019 p.16), Susana Dias (2020) nos convida a perceber/ser floresta em congruência da potência coletiva, na sensação e no afeto do “fazer floresta” enquanto observamos e vivenciamos no entremeio do fazer coletivo humano e não humano.

Nesse processo podemos formar teias relacionais, nos protegendo da chuva embaixo de guarda chuvas coloridos, onde podemos nos escutar, onde podemos ressoar enquanto o seu lobo não vem, quer dizer, enquanto o liquidificador-antropoceno movido por tal força multidirecional não acabe.

Essas discontinuidades são finais de mundos possíveis, apocalipses personalizados com missangas capitalistas que apresentam a ideia do fim como mais palatável que abandonar a posição de consumidor. Um paradoxo dessa visão etnocêntrica ancorada na ordem de poder, na dominação e na categorização. Uma sociedade à deriva. Ailton Krenak (2020) considera o fim do mundo um evento de breves descontínuos de um estado de prazer do qual não queremos abrir mão, o perigo dessa perda iminente é a possibilidade propagandeada na intenção de nos fazer desistir de nosso sonhar.

O antropoceno marca discontinuidades graves, o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que nosso trabalho é fazer com que o antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar um com os outros em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstruir os refúgios (HARAWAY, 2016).

O cultivo de nossos sonhos é a fresta por onde afetos constituem refúgios, fabular o entremeio das narrativas e trajetórias pessoais que se fortalecem gavinhas em paisagens instigadoras de sobrevivência colaborativa. Sonhamos entre

Figura 2: Force Quit de @abstracaerialart⁶.



compostos minerais e orgânicos em um lugar em que suas diferenças são irrelevantes. Formamos arranjos assim ao nos encarregarmos de nossa historicidade viva, como meio de transpor as narrativas impostas pelo antropoceno, e fomentar habitalidades mais que humanas, mais que individuais: pensada em (por) parentes (TSING, 2019) (KRENAK, 2020).

Uma deriva atenta.

De experimentação plena do que se habita no antropoceno.

Um olhar para o mundo estando nas frestas, nas brechas de muros enormes de nós. Entre tijolos de vidas compactadas nas impossibilidades de futuro. Em corpos fragilizados pelas dores do cotidiano, em silenciamentos de si. Ruínas do poder amparado na heteronormatividade. Lugar onde não há abrigo. Um espaço decompuesto, ruína e salvação nossa. À deriva percebemos paisagens refúgios, pensadas em desejo, na introspecção, no antropoceno, para aqueles ameaçados, destoantes, ameaçados em coexistências.

⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/p/By-by_dHB0o/. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

Figura 3: Muro de @ricardotvaz⁷.



Em contemplação das ruínas estando imerso em fragmentos concretos do que se ruiu. Com Anna Tsing nos deixamos contaminar pelo efeito feral, dano colateral não projetado da ação humana, infraestruturas arquitetadas para (e por) nós em ruínas exploradas por não humanos. Habitação coletiva, simbiótica quase imperceptível. Socialidade mais que humanas.

Cenários possíveis são despertados em sonhos moínhos ao anunciar “possibilidades de um futuro desconhecido a ser fabulado” entre brechas, para além da esperança de um mundo melhor, como das agendas ambientais (PEREIRA et al, 2019). Com Donna Haraway (2016) pensamos o antropoceno como um evento limite, as relações civilizatórias nesse mundo decomposto, marcado por descontinuidades, é o trajeto por onde se faz possível reconstruir refúgios, entre parentes, de modo a “fazer parte de um bem estar maior [...]”

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COxpv5UJ1Uy/>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

agindo como meios e não apenas como fins”. Refúgios são espaços de recuperação biológica-cultural-política-tecnológica onde se inclui o luto por perdas irreversíveis (HARAWAY, 2016) Impotentes diante da complexidade das perdas, do luto, da brevidade das transformações, da violência. Ao mesmo tempo em que se ocupa com o porvir, com o que se segue, com as tarefas do dia-a-dia, com os chamados do agora.

Vivências percoladas nos escombros.

Percepções de paisagens alteradas, não só, e menos importante ainda, as naturais, mas também as que dialogam com o universo cultural em suas alegorias naturais de esperanças e medos como meio de reflexão e avaliação do viver permeado nessa/ por essas ruínas. O antropoceno é um período para além do controle humano e seus efeitos colaterais a partir de suas intencionalidades de criação. Espaço alterado em avalanche incontrolável de alterações da biosfera (TSING 2019).

Estar em fuga. Vestir-se de sonhos e sair à deriva, à procura de algo que possa ser sugado, lambido, degustado por caminhos ainda não pisados. Em reinvenção do corpo em movimento. Em outras dimensões teciduais para ancorar um sistema sanguíneo etéreo que traga fluidez e velocidade para a fruição de um mundo prestes a sucumbir. Em que se possa percorrer caminhos em suspensão. Arrastando sobre o concreto uma bagagem de experiências mutantes, que se avolumam e se dissolvem em novas relações. Em outros sentidos.

Pereira e colaboradores (2019) provocam o sonhar em/um mundo em ruínas, nos levam a pensar o fim dos tempos, deste tempo em ruínas antropocênicas, sem a certeza de o que ou quem deixou de existir ou ainda existe em uma ecologia decrépita e desesperançosa em pensamentos e suas manifestações de realidades, que são, ao mesmo tempo, (de)compostas e recompostas em existências múltiplas. Sendo conexão. Em entrelaçamentos com todos os seres. Em misturas gente-planta-terra.

Figura 4: Motiongraphics. @kiyanforootan⁸.



Figura 5: Grass Creation. @jeanneksimmons⁹.



⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BfmNOiGFIX3/>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BklWC31H32j/>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

Figura 6: Wrecked de @abstractaerialart¹⁰.



Não se trata de falar sobre florestas, mas um perceber-fazer floresta por outros modos de existências sensíveis, modos de exigências fotográficos, pictóricos, escultóricos, cinematográficos, performáticos, de escrita, etc. Um perceber-fazer floresta que não pede apenas narrações, mas a invenção de uma outra língua, pede um ato especulativo (DIAS, 2020).

Em contaminação pelas idas e vindas de cargueiros, por guarda-chuvas coloridos em perspectivas inusitadas, pelos muros em frestas, pela fugacidade que podem tecidos ter, pelas raízes e conexões que alimentam outramentos, e pelas deriva por onde caiaques sobrepostos em ruínas podem nos movimentar, percebemos paisagens-refúgios em fotografias disparadoras daquilo que reverbera de sua comunicação dialógica. Para Bakhtin (2010), “um tal ato não deve se contrapor à teoria e ao pensamento, mas incluí-lo em si como momento necessário, inteiramente responsável”.

A posição dialógica em que nos colocamos a partir de um movimento de resposta àquilo que as fotografias, as mídias (em suas tan-

tas possibilidades de divulgação), e os espaços que elas ocupam, fomentam manifestos fecundos de mais brechas e multiplicidade quando direcionadas do interior de nossas subjetividades para a materialização de um texto escrito. Criamos enunciados, processo de consciência crítica. Criação de expressões a partir da vivência, e compreensão cada vez maior, desse mundo em ruínas. Ubíquo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Organizado por Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/UFSCar. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BRAIST, Beth. (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. **ClimaCom** – Florestas [online], Campinas, ano 7, n. 17, jun. 2020b. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/>. Acesso em: 10/09/2021.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzGKaQIHsIQ/>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **ClimaCom – Vulnerabilidade**, Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Available from: <http://clima-com.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/> (Acesso em 10/09/2021)

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.

LEVY, Pierry. **Cibercultura**. São Paulo (SP): Ed. 34, 1999.

O TEATRO MÁGICO. **Amadurecência**. Osasco. Independente: 2008. Spotify (2:16 mim).

PEREIRA, Ana Paula Valle; MARTINS, Daniel Ganzarolli; PEREIRA, Lais de Paula; SAMPAIO, Shaula Máira Vicentini de. Ficções no Antropoceno: sonhos (de)compostos em cartas do fim do mundo. **ClimaCom – Povos Ouvir – A coragem da vergonha**, Campinas, ano 6, n. 16, dez. 2019. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/ana-paula-valle-pereira-daniel-ganzarolli-martins-lais-de-paula-pereira-shaula-maira-vicentini-de-sampaio-ficcoes-no-antropoceno-sonhos-decompostos-em-cartas-do-fim-do-mundo>. Acesso em: 10/09/2021.

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

VOLOSHINOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução: Sheila Grillo; Tradução: Ekaterina Américo Vólkova. 2º ed. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

PRELÚDIO 2 - Corpo e Território¹¹

Etimologicamente, o conceito de “cultura” é um conceito derivado do de natureza. Situado entre a “lavoura” e “cultivo agrícola” (EAGLETON, 2000). Nassar e os cantos de trabalho não nasceram em Pindorama por acaso, a grande maldição ao sul do planeta é a esperança. Como Brown situou “Sonhar machuca”.

Ao perseguir a Terra sem Mal, dezenas de indígenas Mbyá chegaram a Santos. Mas diferente dos delírios de Sônia Silk à frente da paisagem carioca (que praguejou a própria fé declarando estar “cansada de ver Deus sob a sombra de 40 graus”), os nativos não perseguiram uma ideia, mas sim uma crença. De Itaparica à Vitória da Conquista, dois brasis distintos foram formados na criação. Na literatura João Ubaldo ousou com “Viva o Povo Brasileiro” e na tela grande Corisco berrava que “mais fortes

são os poderes do povo!”. Mas que povo é esse? Diferentemente de outras culturas, a brasileira não possui o mítofundador. Se Voltaire acertou ao dizer que seria necessário “criar Deus”, o Brasil pariu Macunaíma.

Cada uma dessas narrativas, ficcionais ou não, são sínteses dos muitos brasis possíveis. Perseguir uma identidade brasileira se tornou um esforço inconcebível e desonesto. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” disse Oswald. As culturas regionais brasileiras formam o país a partir de sua descentralização. “A democracia é o ‘desreinado’ do povo”, disse Glauber em leito tropical. Ainda que seja feita uma análise totalizante da cultura brasileira, falaremos de nosso regionalismo. E nessas regiões, vamos discutir nossa mobilidade urbana, favelas, ruas. É a paisagem política que define a própria criação. O Rio de Janeiro, por exemplo, é

¹¹ Prelúdio produzido pelos membros da Equipe de Produção de Textos e Narrativas da Mostra [em]curtas.

uma cidade que não converge, não convida e não centraliza. Se situa entre a matéria e o mito, o asfalto e a gira. Mas essa perspectiva não é compartilhada por todos, cada lugar e bairro possui uma carga histórico-cultural particular que é projetada em suas produções artísticas.

Assim, Lincoln Pércles compreende sua cinematografia pela necessidade de sua exibição, pois a política em suas obras não está restrita à militância, mas a própria existência da periferia. E entender que o processo de identidade é a reafirmação da diferença, como Tomaz Tadeu da Silva discorre, é fundamental para que a representação não seja feita às bases de uma mimesis do colonizador, nem em reação às suas investidas, mas sim de uma compreensão das “relações recíprocas entre a luta pela liberdade e a formação da cultura nacional” (XAVIER *apud* FANON, 2019, p. 213). Pensar a cultura regional vai além do ato de representação formal, é uma necessidade de reflexão em torno das margens sociais e das convergências dominan-

tes. Nossa situação de dependência faz parte de nossa formação. Pasolini discorre sobre o processo de “homologação cultural” que as classes dominantes impõem em um regime de “consenso”. O “consenso” é a base do fascismo. Ou seja, descentralizar nosso modo de representação, produção, distribuição e exibição é fundamental para que possamos manter a cultura viva, enquanto memória e resistência política. E demarcar o mito/rito a partir de nossa materialidade é entender o lugar da realidade e do fantasioso, da suspensão. O cinema não é a arte da classe dominante, mas foi apropriada pela mesma. Ocupar essa tela é um direito categórico. Que Brasil queremos representar? As lutas sociais nunca estiveram tão intrínsecas na produção audiovisual, a ocupação é urgente.

Referências

- EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. (2003). 2000.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 1ed. São Paulo, Duas Cidades; **Editora 34**, 2019.

REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO E DO SERTANEJO EM CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS

Fernanda de Souza Santos¹²

RESUMO: Este artigo é fruto do encontro que ocorreu no trimestre de integração no período de férias em 2016, no curso de cinema realizado pelo Grupo de Estudos em Literatura e Outras Linguagens (Literarte) ministrado por Mírian Sumica Carneiro Reis, atualmente diretora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro Brasileira, Campus dos Malês, Bahia – UNILAB. No presente artigo pretendemos apresentar a presença do sertão e do sertanejo na narrativa fílmica *Cinema, Aspirinas e Urubus*, lançado em 2005, do diretor Marcelo Gomes. Nele, procuro dialogar com *elementos* que configuram, no discurso social, formas hierárquicas que definem as representações do sertão e do sertanejo na narrativa cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Sertão. Cinema. Identidade.

REPRESENTATIONS OF THE SERTÃO AND THE SERTANEJO IN CINEMA, ASPIRIN AND VULTURES

ABSTRACT: This article is the result of a meeting that took place in the integration quarter of the 2016 vacation period, in the film course held by the Study Group on Literature and Other Languages (Literarte) given by Mírian Sumica Carneiro Reis, currently director of the University of International Integration of Lusofonia Afro Brasileira, Campus dos Malês, Bahia – UNILAB. In this article, we intend to present the presence of the sertão and the sertanejo in the filmic narrative *Cinema, Aspirinas e Urubus*, released in 2005, by

¹² Fernanda de Souza Santos, 28 anos, negra, oriunda da cidade de Santo Amaro - Recôncavo Baiano. Bacharela em Humanidades (2016) pela UNILAB - São Francisco do Conde - Ba atualmente graduanda do curso de Licenciatura em História pela UNILAB, - São Francisco do Conde - Ba e mestranda em História Social pela UFBA, cujas pesquisas são na área de cinema, música popular brasileira, educação e história decolonial. E-mail: souzachinaski@gmail.com.

director Marcelo Gomes. In it, I try to dialogue with elements that configure, in social discourse, hierarchical forms that define the representations of the sertão and the sertanejo in the cinematographic narrative from the perspective of decolonial studies in film production.

KEYWORDS: Sertão. Movie theater. Identity.

INTRODUÇÃO

No presente artigo pretendemos apresentar a presença do sertão e do sertanejo na narrativa fílmica *Cinema, Aspirinas e Urubus*, lançado em 2005, do diretor Marcelo Gomes, procuramos problematizar elementos que configuram, no discurso social, formas hierárquicas que definem as representações do sertão e do sertanejo na narrativa cinematográfica. Nisso, trataremos sobre a relação entre território e identidade sertanejos na abordagem cinematográfica, sobretudo o processo de transformação e representação do espaço, tema principal que compõe a produção fílmica. Em seguida abordaremos as representações e estereótipos do sertão e do sertanejo.

O objetivo principal é pensar o processo de construção dos personagens a partir da obra, permitindo explorar a construção de um modelo fixo que representa o sertanejo Ranulpho (João Miguel), e as características que metamorfosearam o estrangeiro Johann (Peter Ketnath), protagonistas da história. Tendo em vista o cenário onde se desenvolve a narrativa, procuramos compreender estigmas e imagens que são apresentadas nas relações socioculturais provenientes do entrecruzamento entre o estrangeiro e sertanejo na invenção cinematográfica.

A partir dessa narrativa pretendemos abordar o discurso da construção social e regional na dimensão dos seus signos, almejamos nesse artigo problematizar o discurso estereotipado que define os personagens e discutir as relações da produção

em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, considerando a recorrência da associação do sertanejo à seca, à pobreza, ao cangaço, entre outros estereótipos em torno do sertão. Segundo Jacqueline Freire Costa, 2006 “entre 1960 e 2000 foram produzidos mais de 50 filmes brasileiros com a temática nordestina. Nesses filmes, o nordestino representado por meio de signos de nordestinidade como a seca, a pobreza, o coronelismo, a fome, a virtude, a mistura de religiosidade nordestina como o catolicismo e o candomblé.”.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* a identidade sertaneja é construída com base nas perspectivas da seca, fome, miséria, desemprego, exclusão social, essa semiótica construída no processo de construção de imagens configura a territorialidade, a estética, a geografia, mas que não representam necessariamente a identidade dos sujeitos sertanejos e do sertão.

Segundo Marcelo Gomes, diretor de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), em entrevista no *making off*, na produção da narrativa fílmica a representação do sertão e seus personagens segue uma linhagem que entrelaça o lugar a um sentido de pertencimento. A criação da figura dramática de Ranulpho e a paisagem sertaneja retratada na década de 1942 surgiram com uma linha de interpretação e significados que explora certos estereótipos sobre o sertão e o sertanejo. A reflexão sobre esses aspectos é basilar para a leitura da narrativa pois, segundo Marcel Martin, ao tratar do cinema como linguagem, “Tudo o que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita*”. (MARTIN, 2011, p 103). Nesse sentido, a proposição de um cenário “natural” deveria aparecer como símbolo que levasse a pensar o sertão com caráter positivo, que sensibilizasse o espectador a entender os diferentes espaços nacionais e perceber a diversidade e o multiculturalismo dos lugares. Os elementos escolhidos para retratar o ambiente sertanejo da década de 1940 dialogam com questões sociais da época e discutem as relações de modernização, imigração, tecnologias, no encontro do *road movie* que conduz Ranulpho e Johann em um caminhão (símbolo de modernidade), pelas estradas vicinais do interior da Paraíba.

Considerando suas especificidades, as transições tecnológicas que se incluem na narrativa são as mesmas que excluem as descobertas de novo saber de representação, no sentido de compreender o sertão para além dos estereótipos. O sertão aparece de forma pitoresca, fruto do discurso social enunciado sobre a região. Marcelo Gomes, na já mencionada entrevista do *making off*, ressalta que o cenário sertanejo é um conjunto de traços representativos do sertão paraibano, com a influência das produções neorrealistas, o diretor invoca um panorama sertanejo que transmita a sua natureza árida, privilegiando a representação dos problemas climáticos, sócio-históricos e determinantes do lugar Sertão. Na reprodução é possível pensar questões do âmbito de uma representação “popular” para descrever esse sertão paraibano ou as caracterizações em torno do discurso da “Humanidade Telúrica”, segundo proposição de Rachel de Queiroz ao retratar o sertanejo como o sujeito “em cujas veias escorrem terra em vez de sangue e cujos traços psicológicos, “naturais”, seriam: a solidão, a solidariedade irrestrita, o apego a terra, o fatalismo etc.” (apud ZAIDAN FILHO, 2001 p.20).

O discurso em torno da seca, da fome e do desemprego ratifica um projeto ideológico de invisibilização dada a essa região, essa invisibilização é resultado do processo de desigualdade regional estabelecido no Brasil pelos jogos de desordens políticas, circulando a miséria em torno das questões regionais, tornando esse fator, como diz Zaidan Filho (2001), “Isso ocorre, paradoxalmente, em um momento e em um governo que retirou definitivamente da agenda toda e qualquer preocupação com a questão regional, substituída agora pela criação de paraísos fiscais rodeados de miséria por todos os lados” (p.34). O período retratado no enredo de *Cinema, aspirinas e urubus*, o cenário brasileiro girava em torno de avanços industrializantes, distribuindo imagens de inclusão social com base nos países industrializados que são representados com a presença do alemão Johann. O estrangeiro transporta em seu caminhão artefatos até então desconhecidos pela população presente na narrativa, como por exemplo, a “miraculosa” aspirina da Bayer que, se não servir para tratar as doenças que se curam com os medicamentos tradicionais, ao menos oportuniza o conhecimento do cinema e seus artefatos nos rincões da Paraíba.

Na medida que o cenário aparece na tela os personagens são dominados pelo retoque do cinema–documentário baseado pela ação fílmica de traduzir efeitos do real nas cenas ficcionais, Johann em seu caminhão tem à frente o mundo incógnito e terá que enfrentar a experiência telúrica de sobrevivência no sertão, através do confronto do seu racionalismo com elementos da tradição popular. Na cena inicial, se vê apenas sua imagem no espelho retrovisor do caminhão que avança sobre uma estrada de poeira adquire um sentido direto de *composição simbólica da imagem*. No filme, o drama dos protagonistas aponta para o entrelaçamento de experiências sensíveis de identidade que se formam nas relações de interesse e sobrevivência.

A narrativa fílmica, desenrolada no interior da Paraíba, traça a trajetória de dois personagens: Ranulpho, caracterizado como retirante sertanejo à procura de trabalho, personagem de temperamento rude, delineado pelo flagelo da seca. O outro personagem, o alemão Johann, é um imigrante estrangeiro, “evoluído”, viajante, “inédito”, aventurando-se na dimensão da seca com o comércio de aspirinas no sertão nordestino, o encontro entre os dois é marcado pela estrada: para um, anseio de novas oportunidades no lugar utópico de bonança

Figura 1: Um espelho de mim.



e modernidade representado pelo Rio de Janeiro, para outro, a estrada é a possibilidade de riqueza com um produto comum nos grandes centros, mas desconhecido nos rincões brasileiros à época, ambos veem na estrada inter cruzada a oportunidade de melhorar de vida.

A calça de “tecido de saco”, “o chinelo de couro forjado” “da fibra de algodão enfarelado”, a cantiga, a carne de bode e dialeto local são imagens do homem sertanejo sempre relevantes e destacadas, os cineastas, muitas vezes, criam uma desordem na construção estética quando fixam padrões básicos de representação, caracterizam o personagem de modo determinista e fazem a substituição da identidade cultural apresentando-a sob um ângulo insuficiente, fundado a partir do estereótipo, no filme esses estereótipos surgem, por exemplo, no momento que Johann concede carona a Ranulpho, na sequência 11:23, e o diálogo entre eles ressalta o espaço sertanejo marcado pela decadência, neste ponto inicial do enredo, Ranulpho ainda tem ambição de migrar para o sul e sair daquele lugar que ele considera “atrasado”. O personagem e o seu território estão deslocados, à margem, cristalizados no paradigma da seca.

A fome, seca, migração, miséria, desemprego, escassez são símbolos imagéticos frequentes nas produções fílmicas sobre o Nordeste, esses signos partem da força do discurso de subordinação, diferença, contradições, girando as produções somente entorno do “habitat” como diz Wills Leal (1982): “nega-se a verdade histórica para inventar o absurdo e, num processo bastante primário, se cria uma verdade (inexistente histórica ou socialmente) para esconder a realidade que não se deseja mostrar” (p. 91). As abordagens sobre o Nordeste no cinema brasileiro são, em sua maioria, baseadas na esteotipia de sujeitos e lugares, mantendo-os sempre num lugar à margem do desenvolvimento e do centro.

Na construção do personagem Ranulpho, sua identidade sertaneja é composta por elementos sociológicos e geográficos para definir seu caráter, abordagens esboçadas a partir da região, que constituem o cenário e o ambiente da produção

filmica, a narrativa não situa seu discurso espontaneamente nas condições culturais e regionais para abordar esse personagem, mas, de forma deliberada, ancora-se em paradigmas para descrever sujeitos e lugares, no campo da diferença ressaltada do Outro é uma forma de classifica-lo socialmente pois, como diz Stuart Hall.

A identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações. As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. Isto é, as classes nas quais o mundo social é dividido não são simples agrupamentos simétricos (HALL, 2014, p. 81).

Os marcadores sociais que designam o sujeito Ranulpho no discurso imagético do retirante, de caráter fechado e macambúzio, são generalizações equivocadas que reforçam o discurso da diferenciação, ligadas às práticas discriminatórias da hierarquização cultural, nesse processo de representação do outro, a marcação da diferença é uma estratégia que idealiza o sujeito, por isso é necessário questionar as opções de representações que compõem a cena filmica.

Segundo Homi Bhabha:

O que é, portanto, uma simplificação no processo da representação estereotípica tem um efeito de colisão sobre o foco central de abordagem da política do ponto de vista. Eles operam com uma noção passiva e unitária de satura que simplifica a política e a “estética” do posicionamento do espectador, ao ignorar o processo de ambivalente, psíquico, de identificação que é crucial ao argumento (BHABHA, 2005, p. 110).

Nesse sentido “O estereotipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (Idem, p. 117).

O símbolo emitido na narrativa cinematográfica que rege a representação de Ranulpho parte do jogo de dominação discursiva no contexto histórico do personagem, associada às formas governamentais da década. Dirige-se ao exercício de dominação para conduzir e delimitar uma realidade social deste protagonista. A reprodutividade desse sujeito é latente nas produções, o processo de escolha de quem filma se constitui na preposição, no jogo da diferença, nas reproduções de estereótipos, da ilusão de realidade configurando assim definições nas relações culturais e sociais desses sertanejos.

O mítico sertão flagelado figurado pela estrada poeirenta e pelos encontros pitorescos ao longo do caminho promove o sentimento ambíguo de reconhecimento e repulsa em Ranulpho, que não quer esta identidade “atrasada”, e em Johann, que vê na diferença uma confirmação da sua superioridade em boa parte do enredo. Ranulpho se ressentido de não ser o escolhido da moça jovem a quem dão carona, mas compreende que, se pudesse escolher, também seria o homem branco que atrai os olhares e desejos alheios.

Johann vê na comida regional o peso da vivência telúrica, no sabor da carne de bode que lhe cai mal no estômago e no contato com o veneno através da picada de cobra. Os múltiplos imaginários sobre as possíveis identidades sertanejas se mesclam na composição do imaginário dos dois personagens, seguindo o que afirma Bhabha:

O imaginário é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando assume uma imagem distinta que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças e identidades entre os objetos do seu mundo. No entanto, esse posicionamento é em si problemático, pois o sujeito encontra-se ou se reconhece através de uma imagem que é simultaneamente alienante daí potencialmente fonte de confrontação (Idem, p.119).

Figura 2: O metamorfismo de Ranulpho e Johann – os espelhos invertidos.



Figura 3: Um sorriso em meio ao caos.



A ironia do “com licença da palavra” aponta para a tragicidade da origem a partir de um lugar chamado Bonança que, como tantos outros, não confirma na realidade de flagelo o prenúncio do seu nome. Ranuplho e Johann, figuras dramáticas que compõem o cenário em trajetórias marcadas por vivências e saberes, que trançam, no aprendizado daquelas estradas cheias de pó, uma amizade que vai além do comércio de aspirinas. O sertão invade Johann através do veneno da cobra.

O momento em que a identidade se desvela sem amarras da aparência é aquele em que o estrangeiro, moribundo devido à picada de cobra, se mostra fraco e entregue, enquanto Ranulpho, sem a necessidade de competir com o rival, fala da sua existência.

Johann: Conte-me uma história.

Ranulpho: A única história que sei contar é a minha.

Johann: Conte essa.

(Silêncio)

Johann: Deve ser melhor do que a minha

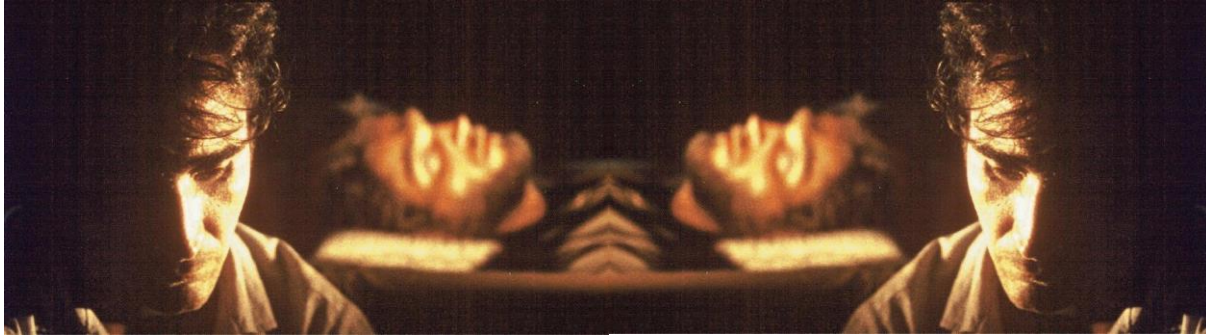
(Sequência 46:18mm).

Percebemos aí as modificações de Ranulpho ao assumir uma identidade que até então não estava aparente. Em continuação ele retruca:

Ranulpho: É a coisa mais sem graça. Ainda mais pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama, com licença da palavra, Bonança.

(Sequência 46:39).

Figura 4: quase morte, quase vida, nesta terra severina.



A amizade amolece Ranulpho. São outros homens, diferentes dos lugares fixos do começo e, na parada em uma pequena cidade onde os negócios vão bem, eles comemoram no pequeno bordel da região. A partir daí, são fragilizados e esquecem o fardo das circunstâncias que foram submetidos, neste momento à amizade, o lazer é o plano de fundo da narrativa, o arranjo autêntico, o sertão das aspirinas aparece tão singelo ao ritmo do som da sanfona, da bebida e das prostitutas, num eco de discursos regionalistas ainda presentes. Numa sequência em que os viajantes param para mais uma sessão de cinema e venda de aspirinas, o diálogo entre Ranulpho e o prefeito da cidade, Claudionor Assis, traça um panorama do sertão dos anos 40, marcado pelo coronelismo e opressão das oligarquias, sejam internas ou externas, que atuaram efetivamente na exploração dos sertanejos, assombraram o território tornando-o veículo para suas conquistas financeiras.

No decorrer da narrativa a aproximação dos personagens é encurtada com a chegada da carta para Johann, chamando-o de volta para seu país devido à entrada do Brasil na Segunda Guerra, compondo o eixo dos Aliados contra a Alemanha.

Em contraponto a este apelo, Johann decide mudar seu destino e começa um processo de transmutação externa, descartando a identidade oficial determinada pelos documentos e desfazendo-se do comercio de aspirinas.

Ranulpho decide continuar seu caminho longe da exploração para a qual o destino poderia levá-lo, apresenta o homem forte e corajoso que não quer ser marca do processo de imigração para fins da economia nacional, esquivando-se a padecer do flagelo financiado pelo governo para fazer a riqueza de poucos nos seringais, às custas do sangue e suor de muitos. Ranulpho, que começou a história querendo ir para o Rio de Janeiro, subverte o destino esperado do retirante e procura o novo, feliz e sozinho em seu novo caminho/caminhão pelo sertão.

Figura 5: A trajetória em caminhos múltiplos.



Figura 6: O clima – Tempo e indiferença.



O agreste sertão das aspirinas na produção fílmica de Marcelo Gomes anuncia um retrato da seca que alastrou o sertão nordestino na década de 40. A experiência cinematográfica do diretor no campo sertanejo figura, mais uma vez, uma temática comum nas produções cinematográficas nacionais, aquilo que chamamos de *script*: a câmera subjetiva da primeira tomada produz em vista o devir sertanejo, à frente, o incógnito sertão.

A atmosfera ardente, estéril e intrínseca caracteriza a primeira cena da obra cinematográfica, o curioso caminhão de Johann aborda com olhar do outro para descrever o universo sertanejo e o espectador é conduzido pelo movimento *travelling* em que a seca aparece como algo exótico para o personagem, ao ponto de não distinguir as diversidades do lugar.

A idealização das produções se multiplica colocando em questão a seca nordestina, uma fragmentação do olhar do outro e o poder de persuadir a “vivência sertaneja”, seguindo o que Mateus Andrade afirma:

Assim, o cinema tem a capacidade de (re)construir histórias convincentes em sua estrutura narrativa. A partir de suas características de representação, sua forma de narrar histórias incorpora marca autoral e bastante veracidade pela semelhança criada entre o espaço fílmico e o real, podendo-se considerar um instrumento narrativo de grande poder persuasivo. Por essa razão, as imagens cinematográficas infiltram-se na consciência do espectador sem maiores entraves, transportando-o para outros universos, levando-o a viagens imaginárias ilimitadas, por vezes a galáxias distintas, por vezes a paisagens inóspitas como aquelas que retratam o Nordeste de um país possível chamado Brasil (ANDRADE, 2008, p. 8).

A partir desta definição se constitui uma imagem da terra, que fixa o sertão nordestino num imaginário específico, de seca e miséria. Para discutir esta caracterização é importante entendermos os acontecimentos históricos que reforçaram esta construção: com a “grande seca” que ocorreu em 1877 até 1879, fixou-se no imaginário nacional uma caracterização coletiva sobre a dimensão nordestina, contribuindo com a definição da região como lugar improdutivo e árido. Segundo Albuquerque Jr.,

O Nordeste brasileiro é uma invenção cultural; foi um espaço construído a partir dos discursos de várias ordens produzidos no Brasil durante o século XX sobre a região: o Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país (ALBUQUERQUE JR, 2006, p. 49).

Segundo Iza L. Mendes Regis no livro *Luz, Câmera, Sertão* (2003, p. 116),

No Brasil, ao longo da história de sua produção cinematográfica, muitos filmes foram baseados em fatos reais, mesmo sabendo-se que a proposta não era apresentar o registro de tal realidade, e sim fazer filme de ficção. Contudo, a forma excessiva pela qual o Nordeste e o Sertão brasileiro são representados nas grandes telas de cinema é responsável pela visão unilateral sobre a região. Na maioria dos filmes nacionais, o espaço nordestino representado é o mais claro protótipo imaginado por nós: seco, com uma vegetação sem folha à espera de chuva, distantes de povoamento

onde as casas não se avistam e onde o sol impiedoso esfria as esperanças, pois ao contrário das miragens provocadas pelo sol nos desertos orientais e africanos, o sol dos sertões nordestinos destrói as ilusões dos sertanejos.

O filme reforça estes estereótipos, na medida em que seu enfoque é reduzido ao período de seca. No momento que Johann aparece inclinado na ponte na sequência 2:42. Em que se apresenta um vasto plano aberto, a visão do rio sem água aponta para um cenário que estigmatiza o sertão à terra desprovida, escassa, sem natureza, reforçando o melodrama predileto da cinematografia brasileira sobre o Nordeste: a aridez desértica do sertão e do sertanejo.

O encontro entre Ranulpho e Johann é fruto da invenção dos olhares externos, realizado a partir da mediação e produção de Marcelo Gomes. A produção emite um discurso em torno de um espaço e uma época, e a simulação de um modelo de vida social. O modelo fixo de representação do sertanejo da década de 40, o processo social, cultural e histórico são implicações na narrativa, a representação do sertanejo no cinema reelabora por sua vez o discurso em torno de problemáticas nacionais.

O distanciamento territorial entre Nordeste e Sul, as estruturas das classes dominantes, a imigração em massa, tornavam o homem nordestino mercadoria e o Nordeste, sofrendo com as grandes secas, torna-se produto da *economia discursiva* do Sul-Sudeste. Ambos os personagens são construídos a partir dessa perspectiva: Ranulpho, quando pega carona com Johann, vê no curioso alemão a chance de migrar, trabalhar, fugir da miséria que lhe assombrava. Sua construção aproxima-se de um protótipo de representação do migrante, que, de modo que, seguindo Albuquerque Jr,

Neste discurso, a esperança dos retirantes da seca, dos pobres da região, de sua terra da promessa, aparece num indefinido lugar ao Sul. Seja o Sul de Pernambuco com suas usinas, seja o Sul da Bahia com seu cacau, ou do Rio de

Janeiro e de São Paulo com o café e a indústria. Este Sul, além de ser uma miragem de melhoria de vida, de fim da miséria, de “encontro com a civilização”, é também visto como lugar de transformação. (2006, p. 199).

Num outro sentido, entre os anos 1930-40, o movimento migratório nordestino alcança um outro eixo, mais ao norte, a caminho do estado do Amazonas. O recrutamento aos seringais amazonenses criado pelo governo Vargas em 1942 tinha como objetivo exportar pessoas de diversas localidades para trabalharem na extração de látex. Com o aumento do êxodo rural, o governo aproveitou da mão-de-obra escrava em grande escala, tornando-se uma etapa fundamental para lucro dos investidores nacionais e estrangeiros nos seringais do Norte.

Até meados da década de 40, o sertão é caracterizado como uma terra agreste, limitada e hostil. Segundo Silvy Debs “a alternância dos olhares internos e externos contribui para a dinâmica da mudança da representação do espaço sertanejo”. (2007, p. 227). Por trás dessas mudanças que, de todo modo, incitavam à migração, o estado se organizava com serviços de propagandas que incluíam a “segurança”, “conforto” e “apoio à saúde”, para atrair trabalhadores em direção aos seringais.

A seca, por sua vez, tornou-se um elemento crucial para estabelecer a ampliação de grandes negócios pois, na medida em que a seca aumentava, os fluxos migratórios eram mais constantes. Segundo Daniel Biagioni, “A dinâmica migratória contribuiu para transformar a estrutura social brasileira neste período principalmente por meio da emigração rural para as cidades, seja em uma mesma cidade ou entre regiões do país” (BIAGIONI, 2008, p. 2). A mobilidade estimulada pelas propagandas proporcionou ainda mais crescimento no fluxo migratório e corroborou para uma alienação importante para determinar o destino social desses sertanejos, que alimentavam, inclusive, grandes negócios internacionais: “Estimava-se que o número de seringueiros chegava a 34.000, com produção média anual de 16.000 toneladas de borracha. Para aumentar a

produção anual para 45 mil toneladas em 1942, 60 mil em 1943 e 100 mil em 1944, como era o desejo dos estadunidenses, seria necessário, pelo menos, quintuplicar o número de extratores” (MARTINELLO, 1985, p.4).

Ainda segundo Sylvie Debs, “O aspecto inóspito do sertão constituiu, com efeito, a trama dos conjuntos dos filmes produzido nos anos de 1960 e 1990” (DEBS, op. cit., p. 229). A instabilidade climática gerada pela seca resultou na construção de símbolos que demarcam o imaginário do e sobre o sertão. A migração de Ranulpho é marca de um processo social estabelecido para fins econômicos, tornando um aspecto importante na dinâmica capitalista.

Apesar da reviravolta do desfecho, em que Ranulpho rompe com o destino de migrante, *Cinema, aspirinas e urubus* também representa um sertão trágico, marcado pela miséria. O caminho tomando por Johann e Ranulpho são “oposições entre o mundo rural e urbano” (DEBS, op. cit., p. 237). Johann, decide continuar sua trajetória em terras brasileiras, correndo o risco de ser deportado para Alemanha por consequência da guerra. Ranulpho sente repulsa pelas ideias de “avante, soldado da borracha” e “Brasil sempre em marcha” vendidos pela propaganda Vargas, e se caracteriza como o sertanejo ligado à terra, motivado pela esperança de dias melhores no sertão nordestino. Ranulpho delinea-se como o homem marcado pelo atraso e movido por um sonho: trabalhar na fábrica de aspirinas e voltar, pois, “apesar das provas a que submetido pelo clima, pela emigração periódica causada pela seca, o sertanejo demonstra um laço inquestionável com sua terra” (Idem, p. 259).

A ideia de trabalhar na Amazônia apavora Ranulpho. O olhar amargurado perante os flagelados na estação de trem ratifica a necessidade de resistência às dificuldades encontradas. A resiliência, a aspereza e a natureza crua de Ranulpho marcam a personalidade de sertanejo em oposição à arbitrariedade do seu destino. O território sertanejo sempre foi marcado por grandes assimetrias. No ponto de vista nacional, o Nordeste era encarnado como cenário de grandes desgraças, sofrimento e pobreza por circunstâncias das secas. O jogo constituído pelo olhar distante dos sulistas, a subalternização do espaço sertanejo e a invenção de um espaço/povo marcado pela pobreza, constituiu-se por estratégias de poder.

A expressão ficcional do território e o distanciamento espacial entre Sul e o Norte, tornou-se importante para a projeção do sertanejo, tendo um papel fundamental para o desequilíbrio na dimensão histórica e regional na construção popular. Dentro do contexto nacional, o sertão corresponde à terra de grandes secas, caracterização traçada por estereótipos que remontam a textos basilares do cânone brasileiro, como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a propagação dos estereótipos em torno do caráter resistente e bruto do homem que se molda pela aspereza da terra seca é marcada pela influência do discurso de viajantes que percorreram o Nordeste, querendo estabelecer um modelo hegemônico do território, num processo ocorreu como plano político para instituir a região. Segundo Albuquerque Jr:

Vai se operar nestes discursos com um arquivo de clichês e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares ou aristocráticos, além de “conhecimento” produzido pelo estudo em torno da região. Usar-se-á sobretudo o recurso à memória individual ou coletiva, como aquela que emite a tranquilidade de uma realidade sem rupturas, de um discurso que opera por analogias, assegurando a sobrevivência de um passado que se vê condenado pela história (ALBUQUERQUE JR, 2006, p. 76).

As representações que se construíram acerca dos aspectos territoriais se basearam no utilitarismo das ações de caráter humano. O subdesenvolvimento idealizado do referente geográfico é recorrente a uma série de sentidos e valores, as características da natureza sertaneja são construções estereotipadas para determinar o imaginário social sobre a região nordeste. O sertão nordestino, nesse sentido, serve como palco para produções nacionais, contribuindo para o desenvolvimento de

narrativas melodramáticas, num processo enraizado marcado pela visão confusa do espaço, por reproduções a serem decifradas porque misturam, no mesmo cenário, aspectos regionais de vários estados sob o estigma “seca”, “sertão”, “poeira”, “pobreza”.

As imagens estereotipadas que aniquilam o território sertanejo na produção fílmica, desdobram-se na representação problemática do sertão de Ranulpho como o espaço da injustiça, da desigualdade, da exploração, do esquecimento e apenas disso. Um mundo que não se opõe às iniquidades, onde a miséria assola a terra, sertão das caatingas, das estradas empoeiradas, do imaginário social que configura a *imagética discursiva* “um sertão onde homens e natureza ainda não estão separados” (Idem, p. 169). Ranulpho tem a oportunidade de denunciar a miséria que aflige o sertão das aspirinas e, ao mesmo tempo, tem a capacidade de sonhar com um sertão onde povo não sofra com a exploração latifundiária e desigualdade que amarguram suas vidas.

O orgulho sertanejo em meios ao caos “(...) expressa este nordeste ingênuo, singelo, de personagens primários, homens de linguagem rude e pitoresca, que satirizavam a sociedade moderna, que desconfiavam dos valores terrenos, que temiam as fraquezas da carne.” (Idem, p. 171). Ranulpho vê o sertão como espaço de invenção e reinvenção, espaço de descoberta, tradição, revolta. Território que rompe as fronteiras e acolhe o estrangeiro, lugar de ruptura, sertão que rompe os discursos tradicionalistas e sensibiliza até o estrangeiro, atribuindo-lhe sentidos à identidade perdida.

Desde o século passado, foram produzidos inúmeros trabalhos audiovisuais com a temática sertão, e as produções nos territórios sertanejos trazem debates acerca de seus valores, crenças, vivências e lutas dos sujeitos destes lugares. A partir dessas perspectivas, abordaremos o semiárido sertão das aspirinas, do homem flagelado, e os discursos que giram em torno da *imagética discursiva* apresentada pelo cineasta Marcelo Gomes, na produção de *Cinema Aspirinas e Urubus*.

O sertão nordestino representado no cinema nacional é construído a partir de uma realidade de escassez: a fome, miséria, seca, emigração, são “objetos” de análise na vinculação e representação do sertanejo. Essas temáticas de cunho estereotipado são comuns nas produções cinematográficas brasileiras, tornando o território fragmento de uma *realidade anti-humana*. Segundo Albuquerque Jr., “o Nordeste emergirá como temática privilegiada” (ALBUQUERQUE JR, 2006, p.33). Os enunciados de representação simbolizam o sertão a partir da precariedade e caracterizam o homem sertanejo de modo determinista, atrelado ao seu meio, sem uma investigação prévia das diversidades e as diferenças que tornam uns e os outros.

Os olhares dos cineastas são condutores não conseguem ultrapassar os estigmas hegemônicos, e não superam as marcas da diferença na nordestinidade brasileira. De um modo geral, ainda segundo Albuquerque Jr., eles então

(...) reproduziram imagens e enunciados-clichês, ficaram presos ao típico, além de denotarem uma enorme dependência das formas de expressão importadas (...). É um olhar já duplamente preconcebido, tanto do ponto de vista estético, como no ponto de vista da visibilidade e dizibilidade do regional que se quer construir. (ALBUQUERQUE JR., op. cit. p. 267).

As produções cinematográficas sobre o nordestino partem de olhares urbanizados do Sul: intelectuais burgueses procuram descrever o sertão como “inóspito”, caracterizando os sertanejos como vítimas, fadados a morrerem na seca ou a emigrarem. De um modo geral, estas obras em sua maioria são adaptações literárias, que sofrem transformações e recriações em algumas películas. Repetem-se inúmeras vezes estereótipos imagéticos da vegetação, solo, clima, fazendo “pitoresco” o que é de mais importante para o sertanejo: a terra.

O Nordeste seria, pois, uma região subdesenvolvida, pelo primitivismo de sua população, pela sua falta de racionalidade.

dade, pelo povo que em tudo acredita, que possui uma religiosidade arcaica, uma cultura popular rica, festiva, colorida, mas que serve apenas para evasão da miséria, para o alheamento da realidade que o cerca. Ou seja, (...) parecem ser a natureza e o próprio nordestino os responsáveis por sua miséria e subdesenvolvimento. (Idem, p. 268).

As discussões que caracterizam o sertão, o sertanejo são as mesmas que tornam invisíveis os problemas sociais encardidos, a realidade de miséria que é oferecida no enredo fílmico parte da ilusão estereotipada e subalternizada dos cineastas. Segundo Albuquerque Jr.

O homem do sertão deveria ser resgatado por sua identificação telúrica com a terra, embora fosse esquivo, triste, revoltado por não ter acesso as benesses da civilização. O mito do sertanejo como aquele que está na raiz de nossa nacionalidade, de nossa identidade, é reformulado a partir da perspectiva da integração deste à nova identidade da nação que se construía, a partir do mundo urbano e do desenvolvimento industrial (Idem, p. 266).

O long shots sertanejo é dividido entre o rural e urbano:

Partindo de um novo dualismo, entre regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas, regiões com restos feudais e regiões capitalistas, esta filmografia tonará o Nordeste, mais uma vez, como um dos polos da oposição, colocando São Paulo no outro extremo, mantendo com nova terminologia a dicotomia que atravessa a construção da identidade do país (Idem, p.274).

Nesta perspectiva o jogo que representa o sertanejo é um conjunto de separação produzida a partir da diferença. Os enunciados fabricados nas relações sociais e culturais na vivência do sertanejo partem da ideia de produto vendável para os distribuidores do sul-sudeste. Por esta razão existem dificuldades para olhar o sertão e suas especificidades, o sertanejo folclorizado não aparenta sua *resistência fria* que João Cabral de Melo cita no poema “Educação pela Pedra”. Em sua maioria, o olhar sobre o sertão e o sertanejo decorre de signos e ressignificações nas produções imagéticas pelas quais são representados.

Desde o século passado, foram produzidos inúmeros trabalhos audiovisuais com a temática sertão, e as produções nos territórios sertanejos trazem debates acerca de seus valores, crenças, vivências e lutas dos sujeitos destes lugares. A partir dessas perspectivas, abordaremos o semiárido sertão das aspirinas, do homem flagelado, e os discursos que giram em torno da *imagética discursiva* apresentada pelo cineasta Marcelo Gomes, na produção de *Cinema Aspirinas e Urubus*.

O sertão nordestino representado no cinema nacional é construído a partir de uma realidade de escassez: a fome, miséria, seca, emigração, são “objetos” de análise na vinculação e representação do sertanejo. Essas temáticas de cunho estereotipado são comuns nas produções cinematográficas brasileiras, tornando o território fragmento de uma *realidade anti-humana*. Segundo Albuquerque Jr., “o Nordeste emergirá como temática privilegiada” (ALBUQUEQUER JR, 2006, p.33). Os enunciados de representação simbolizam o sertão a partir da precariedade e caracterizam o homem sertanejo de modo determinista, atrelado ao seu meio, sem uma investigação prévia das diversidades e as diferenças que tornam uns e os outros.

Os olhares dos cineastas são condutores não conseguem ultrapassar os estigmas hegemônicos, e não superam as marcas da diferença na nordestinidade brasileira. De um modo geral, ainda segundo Albuquerque Jr., eles então

(...) reproduziram imagens e enunciados-clichês, ficaram presos ao típico, além de denotarem uma enorme dependência das formas de expressão importadas (...). É um olhar já duplamente preconcebido, tanto do ponto de vista estético, como no ponto

de vista da visibilidade e dizibilidade do regional que se quer construir. (ALBUQUERQUE JR., op. cit. p. 267).

As produções cinematográficas sobre o nordestino partem de olhares urbanizados do Sul: intelectuais burgueses procuram descrever o sertão como “inóspito”, caracterizando os sertanejos como vítimas, fadados a morrerem na seca ou a emigrarem. De um modo geral, estas obras em sua maioria são adaptações literárias, que sofrem transformações e recriações em algumas películas. Repetem-se inúmeras vezes estereótipos imagéticos da vegetação, solo, clima, fazendo “pitoresco” o que é de mais importante para o sertanejo: a terra.

O Nordeste seria, pois, uma região subdesenvolvida, pelo primitivismo de sua população, pela sua falta de racionalidade, pelo povo que em tudo acredita, que possui uma religiosidade arcaica, uma cultura popular rica, festiva, colorida, mas que serve apenas para evasão da miséria, para o alheamento da realidade que o cerca. Ou seja, (...) parecem ser a natureza e o próprio nordestino os responsáveis por sua miséria e subdesenvolvimento. (Idem, p. 268).

As discussões que caracterizam o sertão, o sertanejo são as mesmas que tornam invisíveis os problemas sociais encarados, a realidade de miséria que é oferecida no enredo fílmico parte da ilusão estereotipada e subalternizada dos cineastas. Segundo Albuquerque Jr.

O homem do sertão deveria ser resgatado por sua identificação telúrica com a terra, embora fosse esquivo, triste, revoltado por não ter acesso as benesses da civilização. O mito do sertanejo

como aquele que está na raiz de nossa nacionalidade, de nossa identidade, é reformulado a partir da perspectiva da integração deste à nova identidade da nação que se construía, a partir do mundo urbano e do desenvolvimento industrial (Idem, p. 266).

O long shots sertanejo é dividido entre o rural e urbano:

Partindo de um novo dualismo, entre regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas, regiões com restos feudais e regiões capitalistas, esta filmografia tonará o Nordeste, mais uma vez, como um dos polos da oposição, colocando São Paulo no outro extremo, mantendo com nova terminologia a dicotomia que atravessa a construção da identidade do país (Idem, p.274).

Nesta perspectiva o jogo que representa o sertanejo é um conjunto de separação produzida a partir da diferença. Os enunciados fabricados nas relações sociais e culturais na vivência do sertanejo partem da ideia de produto vendável para os distribuidores do sul-sudeste.

Por esta razão existem dificuldades para olhar o sertão e suas especificidades, o sertanejo folclorizado não aparenta sua *resistência fria* que João Cabral de Melo cita no poema “Educação pela Pedra”. Em sua maioria, o olhar sobre o sertão e o sertanejo decorre de signos e ressignificações nas produções imagéticas pelas quais são representados.

Marcelo Ferreira de Oliveira Gomes, cineasta e roteirista, nasceu em Recife, Pernambuco, em 1963. Formado em Cinema pela Universidade de Bristol, Inglaterra. Inicia sua carreira muito cedo com a criação do Cineclube Jurando Vingar,

em 1989. Realiza seu primeiro curta metragem em 1995, o curta *Maracatu, Maracatus*, recebe o prêmio de melhor curta pelo festival de Brasília em 1999.

Em 2005, Marcelo estreia seu primeiro longa-metragem, dando à luz ao filme *Cinema Aspirinas e Urubus*, o longa-metragem do diretor, foi selecionado, entre os filmes participantes do Festival de Cinema de Cannes, 2005, concorrendo para o prêmio da Educação Nacional do governo Francês. Com a premiação do júri o governo francês comprometeu-se em circular o filme por 3 anos consecutivos, a levar pelo menos 1 milhão de estudantes a ver o filme. Segundo a revista *DW-WORLD* Marcelo Gomes explica que a *Bayer* não patrocinou o filme, mas autorizou o nome do produto na produção do cineasta. Em entrevista para *Folha Online*¹, Marcelo Gomes comenta sobre a criação da obra: “A minha intenção foi fazer um filme que falasse sobre a alteridade. Ranulpho, o personagem brasileiro, é um homem sisudo e fechado, marcado pela dura vida no sertão. Johann, ao contrário, é alegre e gentil. Com esta “inversão”, eu queria desconstruir o estereótipo. Os dois estão na mesma situação e precisam um do outro para sobreviver: um foge da guerra; o outro, da seca. Através da amizade com Ranulpho, Johann consegue interagir com aquela pobre região brasileira. A necessidade obriga Ranulpho a abrir-se. Ele passa a ver Johann não mais como um alienígena, mas como um amigo”, acrescenta o diretor. Marcelo Gomes escreveu o roteiro do seu filme, baseando-se numa história real, contada por seu tio-avô, Ranulpho Gomes.

Em entrevista à revista *DW-WORLD*², ele disserta sobre a relação entre o *estrangeiro e o sertanejo*: “A minha intenção foi fazer um filme que falasse sobre a alteridade. Ranulpho, o personagem brasileiro, é um homem sisudo e fechado, marcado pela dura vida no sertão. Johann, ao contrário, é alegre e gentil. Com esta 'inversão', eu queria desconstruir o estereótipo.

Os dois estão na mesma situação e precisam um do outro para sobreviver: um foge da guerra; o outro, da seca. Através da amizade com Ranulpho, Johann consegue interagir com aquela pobre região brasileira. A necessidade obriga Ranulpho a abrir-se. Ele passa a ver Johann não mais como um alienígena, mas como um amigo”, acrescenta Marcelo.

Em entrevista pela revista *Cinética*³, Marcelo Gomes comenta sobre o seu processo pessoal na construção de *Cinema, Aspirinas e Urubus*: “O meu cinema, o cinema que gosto de fazer, é um cinema muito de personagem, o *Aspirinas* é um filme muito de personagem, existem dois personagens na frente da câmera o tempo inteiro. E o *Aspirinas* era um filme de época, sobre dois homens vivendo uma aventura no sertão. Eu queria fazer um filme que fosse totalmente oposto a isso, para ter uma experiência de trabalhar com outros personagens, que vivem outro tipo de realidade” acrescenta Marcelo.

O trabalho realizado pelos diretores de arte Mauro Pinheiro Jr. e Marcos Pedroso traz uma estética dominante na constituição cinematográfica, a predominância do registro constitui uma *percepção objetiva*, a imagem fílmica com sua variação e tonalidade, transmitem emoções tornando a narrativa ainda mais interessante. No *making off* os diretores descrevem que a abstração da imagem parte do jogo da memória, o plano era proporcionar ao espectador a tonalidade do espaço em semelhança ao Cinema Novo. Segundo Marcel Martin “é o que se chama de montagem ideológica” (MARTIN, 2011, p. 23). Em termo estético, a fotografia do filme suscita essa função a escolha da paleta de cores faz que o espectador seja capaz de identificar em qual narrativa paralela o filme se encontra pois, ainda segundo Martin,

a imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos efetiva, na medida que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocramente (Idem, p. 25).

Os efeitos que são produzidos na narrativa apresentam um plano estético da paisagem telúrica, tornado objeto de inspiração no *road movie*. Esse plano geral tem um papel descritivo na fotografia de *Cinema, Aspirinas e Urubus* em closes como o do rosto de Johann, no retrovisor, expondo a geografia ardente, a presença do sertão.

Outras informações técnicas

Elenco

Formado pelos atores: Peter Ketnath (Johann), Oswaldo Mil (Claudionor Assis), João Miguel (Ranulpho), Fabiana Pirro (zdelina), Verônica Cavalcanti (Maria da Paz), Daniela Câmera (Neide), Paula Francinete (Lindalva). Dão à luz a produção, o filme foi gravado no sertão nordestino nas cidades de Patos, São Mamede, Pocinhos e Cabaceira, no sertão da Paraíba.

Duração do filme: 101 minutos

Roteiro: Beto Maral, Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Ranulpho Gomes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo apresenta uma breve contribuição para as pesquisas que se debruçam sobre questões que tratam de identidade(s), representações, cinema e outras narrativas sobre o sertão e os sujeitos sertanejos. Constatamos que o cinema nacional tende a mostrar o Nordeste a partir de estereótipos que que exploram e reforçam imagens de um território miserável, de flagelo e atraso social em relação ao Sul.

A partir dessa premissa, passamos a demonstrar os olhares que constituem a obra fílmica de Marcelo Gomes, sobretudo no tocante à forma de representação do sertão e sertanejo em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. No desenvolvimento do trabalho, argumentamos que, mesmo em diferença em relação a obras canônicas da cinematografia nacional, o filme em análise neste trabalho também reforça estereótipos sobre o Nordeste. Percebemos que esse estigma era alimentado no processo histórico

entorno de preconceito sobre a identidade cultural, sobre o sertanejo e o território, reforçando a ideia de lugar incomum, a partir do problema da seca, como marcador social exclusivo que articulava toda a história do povo sertanejo.

Nossa intenção foi desconstruir essa imagem do sertão que compõe esse lugar fragmentado, sugerindo uma nova perspectiva de olhar a respeito da região e do próprio cinema, que opera como máquina de reprodução pejorativa desse lugar. Esperamos, assim, ter contribuído para a denúncia e desconstrução de paradigmas que sempre relacionam o sertão à seca e à miséria. Foi importante neste trabalho, notar como grandes produções, incluindo *Cinema, Aspirinas e Urubus*, poderiam questionar, subverter e reinventar territórios e culturas ao invés de ratificar preconceitos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3.ed.

Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução de Myrian Ávila et. al. 2.ed. Belo Horizonte:

Editora UFMG, 2005 (Humanitas).

BIAGIONI, Daniel. *Mobilidade social e migração interna no Brasil*. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/centrodametro-pole/antigo/static/uploads/daniel_biagioni.pdf>. Acesso em 20/10/2016.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil, os mitos do sertão: emergência de uma identidade*

nacional. Tradução de Sylvia Nemer. Belo Horizonte: C/ Artes, 2010.

Especial Cineasta – Cinema cura das diferenças. Disponível em < <http://www.dw.com/pt-br/cinema-cura-dores-das-diferen%C3%A7as/a-1753984>> Acesso: 17/11/2016.

LEAL, Wills, *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.

MARTIN, Marcel, *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo:

MATIAS, Jacqueline Freire Costa. *O Nordeste no cinema*. Disponível em <www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/o-nordeste-no-cinema.pdf> Acesso 27/07/2016.

PAULO CALDAS e LÍRIO FERREIRA. *Era uma vez dois sertões: A representação do Sertão nordestino nos filmes, Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos, e Baile Perfumado*. Disponível em: <www.revistaeletronicatematica.com.br>. Acesso: 30/08/2016.

Revista Folha Online: Disponível em < <https://blogdoamstalden.com/2013/04/20/cinema-aspirinas-e-urubus-2005-por-valeria-pisauro/> Acesso: 09/10/2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZAIDAN FILHO, Michael. *O fim do Nordeste e outros mitos*. São Paulo, Cortez, 2001 (Coleção questões da nossa época; v.82).

COLAGEM 3 - Conexões¹³



¹³ Colagem produzida pelos membros da Equipe de Arte da Mostra [em]curtas.

REITERAÇÕES DA IMAGEM: O LOOPING ATRAVÉS DO TEMPO

Wayner Tristão Gonçalves¹⁴

RESUMO: Breve histórico de dispositivos que utilizam a lógica circular de imagens, e como o tema da repetição reaparece nas imagens e na sociedade a partir do séc. XIX. O *gif* é utilizado enquanto imagem em movimento mais imediata, que proporcionará material iconográfico para entender a aceleração na criação e fruição da imagem. Atua também como um dispositivo análogo às primeiras imagens em movimento do séc. XIX: pequenas durações, narrativas imediatas e um *looping* constante. Grande parte destes *gif's* são resultantes de imagens digitais de baixa resolução, ressignificando desse modo as imagens e retirando possíveis aspectos narrativos. O *looping* resultante é representado segundo o suporte, podendo ser bidimensional em baixos relevos ou no tempo, com a imagem em movimento. Essa representação sofre uma aceleração na época atual, seja pela facilidade de produção, seja pela amplitude de dispositivos de visibilidade.

Palavras chave: Looping. Arte contemporânea. Cinema de atração.

IMAGE REITERATIONS: LOOPING THROUGH TIME

ABSTRACT: Brief history of devices that use the circular logic of images, and how the theme of repetition reappears in images and society from the 20th century onwards. XIX. The gif is used as a more immediate moving image, which will provide iconographic material to understand the acceleration in the creation and enjoyment of the image. It also acts as a device analogous to the first moving images of the century. XIX: short durations, immediate narratives and constant looping. A large part of these gif's are the result of digital images taken from low-resolution images on the internet, thus re-signifying the images and removing possible narrative aspects. The resulting

¹⁴ Universidade federal do sul da Bahia.

looping is represented according to the support, and it can be two-dimensional in bas-reliefs or in time, with the image in motion. This representation undergoes an acceleration in the current period, either because of the ease of production or because of the range of visibility devices.

Keywords: Looping, Contemporary art, Attraction cinema.

INTRODUÇÃO

O instante parece ser o protagonista dessa época atual acelerada. Muitos pensadores já se debruçaram sobre essa aceleração e como ela afeta a relação interpessoal e com as imagens. Grande parte da interação cotidiana ocorre através de toques imediatos em telas, botões ou sensores. Uma aceleração tecnológica e social indicando novidades constantes, sendo representada em imagens cada vez mais instantâneas, repetitivas e simultâneas, a democratização no acesso a telefones com câmera e acesso à internet amplia ainda mais essa necessidade de produção e troca de imagens.

Com o advento da tecnologia, a noção de tempo foi reinventada. Se nas civilizações agrárias o tempo era percebido de maneira circular, nas civilizações modernas esta percepção torna-se fragmentada. Um aparato tecnológico como o relógio, por exemplo, já evidencia a transformação pela qual passa a nossa percepção do tempo. Se antes o sol ou os ponteiros de um relógio mecânico carregavam a noção de circularidade, esta se perde com a invenção do relógio digital, já que a representação no visor só compreende o tempo presente, o instante. A representação do tempo no relógio circular compreende

todas as horas do dia, enquanto no relógio digital só uma pequena fração de tempo é representada. A cada segundo estamos diante de uma nova imagem.¹⁵

Com o crescente desenvolvimento tecnológico, a grande acessibilidade às ferramentas de produção e o aumento dos meios de difusão de imagens fizeram com que a produção e disseminação de imagens aumentassem exponencialmente. Estas imagens se repetem constantemente em revistas, *outdoors*, internet. Atualmente se consome muito mais imagens do que em todas as épocas anteriores.

Concomitante a esta ampliação de consumo que estamos expostos, a produção de imagens em movimento também se ampliou, expandindo ainda mais a quantidade informação imagética que temos que assimilar. É possível perceber esta transformação tanto na virtualidade da internet, quanto no cotidiano material: outdoors com animações, placas de lojas com letreiros que se movem, monitores que invadiram bares, restaurantes e espaços públicos. A percepção se habitua a esta mudança na imagem diferenciando a interface que se convive, a internet ganha mais espaço e seus conteúdos mais movimento: através de spams, banners ou das ilustrações dos próprios textos. Essa movimentação sugere uma atenção privilegiada, que compete com outras imagens e marcas em busca de um consumidor/espectador. Segundo a pesquisadora Maya Pines, do Instituto Médico Howard Hughes, O que atrai a nossa atenção acima de tudo é qualquer indício de mudança nos nossos arredores uma vez que nossos sentidos têm uma sintonia fina para a mudança. “Objetos estacionários ou imutáveis

¹⁵ É possível pensar ainda a circularidade através da comunicação, com a repetição nas sociedades orais primárias, e a posterior linearidade por meio da escrita. “À medida que passamos da ideografia ao alfabeto e da caligrafia à impressão, o tempo torna-se cada vez mais linear, histórico” (LEVY, 1993, 94).

tornam-se parte do cenário e quase não são vistos, mas tão logo algo do ambiente muda, precisamos nos dar conta porque pode representar perigo — ou oportunidade” (Pines apud Carr, 2011, 58)

Entretanto, há lugares que ainda se identificam com imagens fixas, geralmente encontradas em maiores quantidades em espaços reservados à contemplação, como museus e galerias. No sistema de entretenimento e comunicação, fica mais fácil perceber essa movimentação constante: como o cinema em seus primórdios e suas pequenas animações repetitivas, ou até mesmo em logomarcas de grandes estúdios de cinema, que se apoiaram das inovações técnicas e facilidades de efeitos visuais para mover e sonorizar numa nova era do audiovisual. É possível perceber essa aceleração/movimentação constante também em relação aos computadores, quando se utilizam a maioria de ícones estáticos frente aos ícones móveis de celulares e aplicativos contemporâneos.

O retorno à imagem inicial, quando ocorrem na imagem em movimento, é denominado *looping*. Na época atual este recurso tem sido muito explorado por vários dispositivos, principalmente pela facilidade tecnológica de criação e pela reprodução viralizada pela internet. Um dos principais responsáveis por essa divulgação do *looping* foi o *gif*. Criado em 1987, este novo tipo de imagens mistura poucas imagens sequenciais sugerindo pequenos movimentos em *looping*. Além do *gif*, novos dispositivos são criados continuamente para dar ilusão de movimento a imagens que antes eram estáticas. Há um impulso pelo movimento, desenvolvido, sobretudo a partir da revolução industrial, com uma movimentação cada vez maior da sociedade através de máquinas móveis, mas também através de dispositivos que possibilitam a apreensão/exposição do movimento. Com o advento da televisão, também a questão da simultaneidade e distribuição de imagens vem à tona. Essa altera-

ção da forma de relação com a imagem proporciona a criação de novos dispositivos que modificam ainda mais nossa percepção do mundo. A televisão obriga a fixar a atenção em um número limitado de programas que utilizam técnicas próprias de gerenciamento da atenção (montagem, câmeras, narrativas).

Em uma época densa em atrações para os sentidos, sobretudo para a visão, a imagem em movimento busca uma atenção privilegiada do observador,¹⁶ a modificação constantemente da imagem a torna mais atrativa pela novidade e exclusividade. “Pode-se ver que na retina humana está preservada alguma coisa do desenvolvimento evolutivo do olho, do movimento à percepção da forma. A borda da retina é sensível apenas ao movimento.” (Gregory apud Schiffman, 2005, 141). Na sociedade hiperconsumista e com maiores fluxos de informação, a atenção parece perder-se no meio da inovação constante: da imagem, de dispositivos, de narrativas, buscando a maior circulação econômica. O fluxo de imagens ocorre tanto na imagem em movimento de modo linear, ou na sucessão de imagens aleatórias, onde a montagem aparece como elemento principal na ligação destas imagens sucessivas.

A justificativa psicológica fundamental da edição como um método de representação do mundo físico à nossa volta reside no fato de que ela reproduz o processo mental no qual uma imagem visual segue a outra, à medida que nossa atenção é atraída para esse ponto e para o que está ao nosso redor. (Lindgren, 1963, 62).

¹⁶ Lei de Weber-Fechner provou que a captação de um estímulo está sempre orientada em quatro pilares: modalidade, intensidade, duração e localização.

Cria-se desse modo um paradoxo de convívio entre a repetição e essa busca pela novidade. Dentro dessa lógica de variação de mercadorias, as imagens também passam por constantes renovações. Tal como uma televisão, onde é possível mudar de atração com um simples apertar de botão, e a tela se torna muito mais interessante que uma só imagem fixa. O *zapping* por si próprio dá uma noção de movimento, ao incluir a montagem (mesmo que acidental) de imagens díspares. A internet incorporou isso, e passou a animar tudo o que passa pela tela do computador e de seus dispositivos portáteis: *smartphones*, *tablets*, etc. Esse movimento telemático da internet possibilita uma maior dinâmica instantânea nas relações entre usuários, que pode resultar em artes colaborativas, imagens e informações viralizadas em "tempo real", ou somente derivar em um consumo de informação atualizada na rede interconectada. Pela conectividade é possível abarcar um campo maior de imagens e criar novas relações com elas. Quando o tempo se encontra abolido dentro destes dispositivos, as imagens ocupam o espaço: telas múltiplas, *mappings*, espaço público.

Na arte, assim como nos demais meios de criação de imagens, é crescente a produção de imagens em movimento, de modo similar a utilização de imagens em *looping vem ampliando, sobretudo na internet*. Este tipo de imagem, cíclica por definição, evidencia o caráter repetitivo das imagens. A estética do *looping* aliada ao desenvolvimento de dispositivos tecnológicos permite, por exemplo, criar representações em repetições eternas, uma vez que o suporte não se desgasta fisicamente.

As imagens cíclicas se tornaram na atualidade um dispositivo cotidiano de comunicação e (re) produção de significados. O *gif* é criado nesse contexto comunicativo, resultante da abundante representação de imagens difundidas pela rede, ele afeta e redefine uma estética para as imagens digitais que permeiam a vida atual. A ocorrência da repetição tende a criar uma homogeneização e padronização da imagem, desse modo esvaziando a imagem de sentido e alterando a percepção dos conteúdos, da estética e dos processos implícitos na obra. Essa tendência de virtualização da comunicação elimina o indicial

em uma primeira instância e logo o real, assim como os processos imaginativos que necessitam uma temporalidade própria de construção. O retorno da imagem em si mesma provoca uma eternização aparente da imagem, mas logo se presta a uma percepção diferenciada: o *looping* é intrínseco à imagem, ela existe enquanto repetição. Cada vez mais a tecnologia digital disponibiliza ícones animados para utilização em comunicação, marketing ou lazer. As logomarcas e os ícones de aplicativos, programas de computador, *games*, filmes e outros produtos da indústria cultural se tornaram imagens cíclicas, seja pela atenção necessária à sua compreensão, seja pela transitoriedade do símbolo que retorna sobre si mesmo.

O *looping* é tão difundido no meio digital que opera na transformação de narrativas, percebido na ampliação de filmes com a temática do retorno e os próprios *games* que foram criados baseados no *looping*, que cada dia se assemelham mais à filmes em sua concepção narrativa, mesmo que sejam obrigados a utilização do retorno no caso de morte do protagonista do jogo. Parte ontológica da informática, o *looping* atua desde a criação dos primeiros computadores que deveriam agir repetidamente na obtenção de dados. A programação digital, com seus retornos constantes parece ampliar a cada dia sua característica redundante contaminando cada vez mais outras linguagens e estéticas. Diante da crescente produção e popularização das narrativas cíclicas, é possível repensar os desdobramentos do *looping* na criação de imagens em movimento de pequena duração. Sendo assim, quais seriam as características específicas deste tipo de representação? Pode-se falar do *gif* enquanto linguagem?

As experiências com os *gif*'s remetem a uma produção rápida e repetitiva, que se assemelha aos *jingles* e *teasers* publicitários. Essa característica sugere uma oposição com representações que necessitam maior detalhamento e, portanto, maior tempo de produção e de contemplação. Paradoxalmente a sociedade focada no consumo exige mais comodidade e logo, maior tempo de fruição da mercadoria. Onde se encaixam então essas obras instantâneas?

A ESTÉTICA DO *LOOPING*

Até o final do séc. XIX o *looping* mantinha uma analogia ao suporte. Dispositivos ópticos mecânicos (brinquedos ópticos) como fenacistoscópio, zootropo, entre outros, mantinham a forma circular, na qual a primeira imagem selecionada sugeria uma continuação com a anterior e com a posterior, determinando assim o retorno à imagem inicial através de um movimento aparente. Estes dispositivos à princípio são desenvolvidos com intenção científica de analisar a percepção humana através do movimento (logo passam a compor um repertório de entretenimento em feiras e exposições públicas). Os efeitos estudados baseiam-se na formação de pós imagens, e de atrasos na percepção retiniana. Pesquisadores como Purkinje¹⁷, Plateau¹⁸, Fechner¹⁹, Max Wertheimer²⁰ desenvolveram teorias da percepção que descrevem a forma como o olho humano percebe estas sensações óticas.

A característica ilusão apresentada por estes dispositivos ópticos foi fundamental para a construção de uma visão moderna que estava sendo formada pela modificação dos transportes, das comunicações, da urbanização e da economia. Essa passagem da óptica geométrica dos séculos anteriores à óptica fisiológica do séc. XIX propiciou uma visão subjetivada, própria a cada observador (CRARY, 2012).

¹⁷ O Efeito Purkinje é a adaptação do olho à mudança de luminosidade das imagens.

¹⁸ Criador do disco de Plateau, onde imagens sucessivas eram percebidas pela aceleração do disco

¹⁹ Lei de Weber-Fechner

²⁰ Primeiro a teorizar o efeito beta: onde, duas ou mais imagens paradas, próximas entre si, surgindo uma depois da outra, são "vistas" pelo cérebro como uma única imagem em movimento. e também o efeito *phi*: efeito óptico ligado à percepção de movimento em imagens estáticas exibidas rapidamente.

É a mudança de um modelo universalista proposto pela câmara obscura, onde o corpo estava separado da imagem observada, para um modelo subjetivo, no qual o corpo interfere diretamente na percepção da imagem.

Foi com a película cinematográfica, já nos primeiros cinemas, que houve um retorno à linearidade: há uma ponta inicial, o começo do filme e no final cessa a duração do suporte, da mesma forma que geralmente cessa a duração da narrativa nestes primeiros cinemas. A volta constante à primeira imagem no caso dos brinquedos ópticos cria a circularidade. Para se definir uma estética própria da repetição é possível remeter à circularidade imanente na representação do tempo, relacionando o cinema, a roda e o relógio. No caso do cinema dos primórdios assim como nos *gif's*, podemos pensar numa estética da repetição que segundo Calabrese (1988, 42), “tem como característica: variação organizada, o policentrismo a irregularidade regulada, o ritmo frenético.” Essa repetição mecânica e otimizada do trabalho não se contrapõe a questão de originalidade e artística “porque a atitude de idealização da unicidade da obra de arte foi sem dúvida subvertida pelas práticas contemporâneas.” (ibidem) O autor distingue três noções de repetição: envolvendo a produção de uma serialização a partir de uma matriz única (standardização); na repetição da estrutura do produto; e a terceira forma é da repetitividade como condição de consumo por parte do público. Ou seja, abarca toda a estrutura mercadológica do produto, desde sua criação ao seu consumo. Essa repetição se torna ainda mais visível nos produtos quando de sua aceitação efetiva, ocasionando o sucesso do mesmo. Resulta para o autor que a circulação dos temas e suas repetições seguem o próprio mecanismo de circulação da mercadoria na sociedade capitalista. Ele define a época atual, neobarroca, marcada pelo ritmo e pela repetição, e se distingue pela velocidade, fragmentação e excesso, características marcantes do movimento barroco que se assemelham em nossa época em termos da inquietude, da instabilidade. Essas características preponderantes no *gif* auxiliarão a pensar neste dispositivo como melhor representação da época atual.

É possível tratar a repetição como redundância da imagem, como uma permanência na realidade e numa possível fixação na memória. Através da repetição se gravam informações. Por este aspecto torna-se possível a materialização de uma memória, transformada em afetividade pelo transe; por outro, o *looping* passa a criar uma nova percepção do tempo/realidade ao simular o início inédito. Cria-se então um estado entre realidades: trânsito e transe. O transe aqui é colocado como um processo de ruptura parcial das referências pessoais relacionadas ao contexto: espaço, tempo, matéria, corpo. Durante muito tempo foi “ligado a diversos estados mórbidos psicológicos, agudos, subagudos e crônicos comuns de histeria, estados sonâmbulos, hipnóticos, oníricos, esquizofrênicos, síndromes de influência, quase sempre com a modificação da consciência da personalidade (Ramos apud Verger, 2000, 86).”

Existe uma certa barreira científica no estudo do transe, apesar de relevante em nosso país, onde há diversas religiões que enfatizam o transe: espíritas, afro-brasileiros, evangélicos pentecostais e católicos carismáticos. O transe é sugerido neste texto como o instante em que a pessoa se abre ao novo, estando ela estática ou em uma dinâmica explosiva. “O aumento dos estímulos externos ou da atividade motora, ou pelo contrário a redução dos estímulos sensoriais (penumbra, silêncio...) são citados como capazes de provocar o transe (LÉPINE, 1988, 24)”. Os estados de transe possibilitam novas percepções àqueles que os experimentam, sendo capaz de alargar o campo de conhecimento e percepção da realidade. Não se pretende realizar um estudo detalhado do transe, mas, sobretudo sobre a circularidade, que possibilita um olhar sobre si mesmo e um encontro com estados alterados de percepção através do transe. Com o tempo cada vez mais acelerado, este tipo de percepção se transforma na forma mais provável de contemplação: através de instantâneos multiplicados ao infinito. Na possibilidade ao olhar para o infinito o observador poderá encontrar o retorno em si mesmo. Aproxima-se assim de uma flexibilidade

como característica do *looping*, revelar e ser revelado ao mesmo tempo. Esse tipo de imagem especular se torna uma imagem circular, através da auto-circularidade, uma vez que o retorno se dá na percepção de si como imagem.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988
- CARR, N. *A geração superficial: o que a Internet está fazendo com nossos cérebros*. Rio de Janeiro. Agir, 2011.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro. 2012
- LÉPINE, C. *Transe e Possessão no Culto dos Orixás*. Marília, UNESP, 1988.
- LEVY, P. *As tecnologias da inteligência. o futuro do pensamento na era da informática*. Ed. 34, São Paulo, 1993.
- LINDGREN, Ernest. *The art of the film: An introduction to film appreciation*. Nova York: Macmillian, 1963
- SCHIFFMAN, H. *Sensação E Percepção*. Ed. Rio De Janeiro, 2005.
- VERGER, P. *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns*. São Paulo. Editora da USP, 2000.

PRELÚDIO 4 - Vento e Movimento²¹

O que caracteriza o movimento? Pode partir de um grupo que se conglopera; uma mudança substancial integrada ao desenvolvimento; ou ainda, um ato de variação privado de qualquer significado profundo, como simplesmente se levantar da cama. A palavra em si explora vários ramos de significação, mas há um elemento que é indissociável de sua matéria: a ação. A ação é a essência que contorna a perspectiva de movimento, é aquilo que promove o deslocamento. A partir dela que se gera o movimento, e de todo esse processo surge a transformação.

O cinema é a arte do movimento. Foi a primeira arte que transgrediu a perspectiva básica do movimento como conteúdo estético, para torná-lo como matéria prima de sua constituição. No cinema a justaposição de fotografias falseia ao olhar uma impressão de movimento. É a partir daí que se faz possível o cinema. E é válido propor que essa essência de movimento se manifesta não só na tela, mas para o espectador. Toda obra cinematográfica se move, ao mesmo tempo

que move o espectador. Ela se justapõe a ele para transformar as suas experiências para qual o mundo. Cria, junto ao público que a assiste, um movimento em construção. Não há espaço para destruição no cinema; a ação sempre visa a progressão. Mesmo quando o conteúdo artístico é passivo de um conteúdo destrutivo, sua influência no espectador se move em direção de uma transformação interna. O que se coloca aqui então é que o movimento é a essência natural do cinema, ao passo que o próprio cinema gera o movimento. Aquilo que sedimenta essa relação é a ação inicial que fabrica a obra. A ação inicial que vai gerar todo esse movimento. Diante de um contexto brasileiro que insiste na estagnação, na conservação, extermínio a força transformadora que jaz no cinema é esplêndida. A necessidade de mudança diante do paradigma de destruição passa pela necessidade de criação, pois toda força que visa a mudança carece de movimento. Todas as obras feitas para mostra expurgam esse júbilo da ação, atingiram a perspectiva de movimento e agora inspiram a tantos outros espectadores a se agitarem em direção à transformação.

²¹ Prelúdio produzido pelos membros da Equipe de Produção de Textos e Narrativas da Mostra [em]curtas.

A INVERSÃO DE PAPÉIS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: UMA EXPERIÊNCIA INTERDISCIPLINAR NO CURTA-METRAGEM "O PARQUE É UM ORGANISMO VIVO"

João Lucas Rios Silva²²

RESUMO: O presente relato de experiência tem como objetivo compartilhar resultados, situações e considerações enquanto profissional da área audiovisual na inversão de funções na produção de um curta-metragem e os aprendizados que transbordaram a participação na obra. Em busca da expansão e qualificação profissional como técnico em produção audiovisual através de novas experiências e vivências, em agosto de 2021 recebi e acabei por aceitar o convite para participar de uma produção em um papel que nunca fui atuante e que saía dos trilhos que iam de encontro com a zona de conforto já construída por minhas experiências prévias, bem como bagagem acadêmica. Pela primeira vez, fiz parte do elenco de um filme. A obra em questão foi intitulada de “O parque é um organismo vivo”, de Cristyelen Ambrozio. Com temática ambientalista, o filme e as questões que o transpassam geraram debates acerca de questões como valorização da natureza, meios alternativos de produção artística e industrialização da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual. Natureza. Produção Artística.

²² Estudante do curso técnico em Produção de Áudio e Vídeo no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Alvorada. Alvorada, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: lucasriova@gmail.com

THE ROLE REVERSAL IN AN AUDIOVISUAL PRODUCTION: AN INTERDISCIPLINARY EXPERIENCE IN THE SHORT FILM "THE PARK IS A LIVING ORGANISM"

ABSTRACT: This experience report aims to share results, hypotheses and considerations as a professional in the audiovisual field in the inversion of functions in the production of a short film and the lessons that overflowed the participation in the film. In search of professional expansion and qualification through new experiences as an audiovisual production technician, in August 2021 I received and ended up accepting an invitation to participate in a production in a role that I was never active and that went off the rails that went to encounter the comfort zone already built by my previous experiences, as well as academic baggage. For the first time, I was cast in a movie. The work in question was entitled “The Park is a living organism”, by Cristylen Ambrozio. With an environmental theme, the film and the issues that permeate it have generated debates on issues such as valuing nature, alternative means of artistic production and the industrialization of art.

KEYWORDS: Audiovisual. Nature. Artistic Production.

INTRODUÇÃO

A produção da obra “O parque é um organismo vivo” nasceu no momento em que a Mostra Voçorocas era sendo planejada, quando então a diretora Cristylen Ambrozio recebeu o convite para integrá-la com alguma manifestação artística realizada especificamente no Parque da Solidariedade, em Alvorada/RS. A Mostra Voçorocas reuniu diversos artistas locais, que produziram videoclipes, vídeo artes, fotografias, dentre outras produções realizadas no Parque. Cristylen idealizou e dirigiu o curta-metragem em questão, e, na busca de colaboradores, me fez o convite para participar de seu filme. Apesar do grau de afinidade e proximidade que mantenho com a diretora, fui surpreendido pelo pedido inesperado no quesito da

escolha de atuação em seu projeto. Sendo estudantes na mesma instituição, já possuíamos conhecimento das áreas de atuação de ambos e, portanto, em um primeiro momento, supus que minhas habilidades como pós-produtor e montador fossem a base do convite. Para a minha surpresa, fui convidado, pela primeira vez, a participar de um filme como ator, e não como integrante da equipe técnica. O presente relato tem como finalidade dissertar a experiência de estar do lado oposto do habitual como técnico audiovisual, bem como provocações que surgiram sobre a obra durante e após o período de gravações.

METODOLOGIA

O Parque da Solidariedade é localizado em Alvorada, Rio Grande do Sul. O terreno que dá vida à obra possui em torno de 200 hectares de extensão e se manteve abandonado por cerca de quarenta anos. Um território com mata e vegetação natural em abundância, que por muitos anos foi esquecido, se mantém respirando através de movimentos populares de moradores, que têm ganhado forças na revitalização e construção coletiva do território como um espaço de cultura e lazer.

A equipe fixa para a produção do filme foi composta por seis participantes, havendo auxílio de voluntários externos no transporte dos equipamentos. O processo de produção durou duas semanas, ocorrendo em dois domingos consecutivos de agosto de 2021. A locomoção até as voçorocas, principal locação do filme, aconteceu pelo uso de trilhas do parque. Durante as gravações também tive contato com pintura corporal, criada a partir do pigmento do solo do próprio local e que foi preparada pela equipe previamente. Durante as filmagens, a equipe, em sua totalidade, se encontrou totalmente imersa em uma realidade diferente do cotidiano. Estávamos todos em uma extensa e densa área de natureza local, andando por

terrenos lamacentos, rios que dificultavam o acesso ao interior do parque e escalando voçorocas para adentrar as terrosas paisagens que foram cenário do filme.

RESULTADOS

“O parque é um organismo vivo”, de Cristyelen Ambrozio, foi lançado em setembro de 2021, compondo a Mostra Voçorocas na Casa de Cultura Mario Quintana - Porto Alegre/RS. O ato de produzir arte, e neste caso em específico a produção audiovisual, sempre traz consigo aprendizados que extrapolam o material final. Diferentes expressões exigem diferentes camadas de estudo e entrega do artista. Minha bagagem acadêmica e artística acabou por construir uma habituação e segurança de estar por detrás das lentes, já que em trabalhos anteriores sempre trabalhei como operador de câmera ou em demais funções referentes a produção e pós-produção. No entanto, a descoberta do território selvagem, que para mim é a atuação, acabou por se tornar um incômodo prazeroso. Tendo formação técnica em produção audiovisual, fui condicionado a capturar momentos e histórias pensando em tecnicidades, movimentos de câmera e como dar vida a tudo isso nos softwares de montagem. O contraste na forma de trabalho com experiências como essas são claras em muitos aspectos. Deixando de lado o mundo à parte que é produzir uma obra entre quatro paredes e com uma dezena de equipamentos disponíveis para o uso, obras como “O parque é um organismo vivo” vão muito além desses pré-requisitos padrões. Cenário, iluminação e contenção de ruídos sonoros são fatores que tendem a ser tópicos sob controle em produções audiovisuais mais robustas. As provocações trazidas no filme foram também alimentadas durante a própria produção em si da obra. O ato de produzir arte pode e vai além da crescente narrativa industrializada, padronizada, refinada e limpa. Mesmo atuando do lado oposto da

produção do filme, tive a oportunidade de expandir meus pré conceitos acerca das formas de se produzir um produto audiovisual, algo com o que trabalho diariamente. A hierarquização de materiais ou até de tipos de manifestação artística ainda são fatores que têm a capacidade de limitar o que chegará e não chegará a espaços de grande apreciação.

DISCUSSÃO

O filme é ambientado e se constrói em uma extensa área com natureza em abundância em uma região periférica à capital do Rio Grande do Sul. O planejamento anterior à produção, como enquadramentos, figurinos e inclusive ausência de diálogos, se deu através da escolha e priorização do que nos fora oferecido no local: abundância, beleza e descaso com a natureza do parque. Mesmo com caráter ativista sobre a importante necessidade da valorização de recursos naturais, a diretora e roteirista Cristyelen Ambrozio constrói sua obra em uma ótica ficcional. Em um primeiro momento, quando discutimos os temas abordados no filme, pressupõe-se que o mesmo seria enquadrado em formato documental. No entanto, para além de expandir e exercer sua expressão artística, a diretora adiciona elementos que personificam uma divindade local.

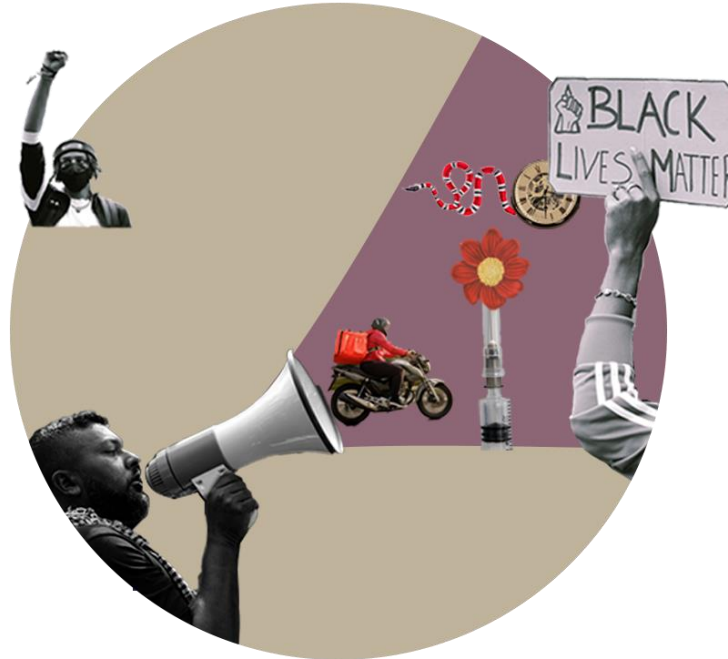
Apesar de não possuir em meu repertório acadêmico estudos referentes a temas religiosos, foi quase que instantâneo a ligação de pontos que construí ao ler o roteiro pela primeira vez. O Brasil é um país com números exorbitantes de igrejas, terreiros e demais templos de adoração religiosa. Com esse pilar tão sólido e com influências no cotidiano da maior parte dos brasileiros, é quase que natural que esse tema de alguma forma se faça presente quando abordamos terra, natureza e valorização do que é nosso como cidadãos brasileiros em produções deste tipo. Meu comentário constrói uma via de discussão que não foi abordada no set de gravações com a equipe, ou em qualquer outro momento, no entanto, o peso de nosso

inconsciente, tradições e história de nosso país sempre acaba por transbordar, mesmo que sem intenção, no que pensamos e produzimos.

CONCLUSÃO

A experiência de tentar algo novo sempre é válida. No meu caso, aceitar esse convite me abriu a mente para inúmeras possibilidades que não estavam em meu horizonte anteriormente. O objetivo de estudar e experienciar uma nova função em uma produção audiovisual foi alcançado sem nenhum obstáculo que mereça menção, além do usual frio na barriga, típico de situações em que somos retirados de nosso habitat natural. A quebra de rotina e da zona de conforto em que eu me encontrava como profissional da área, em minha opinião, foi um dos fatores que mais marcou minha participação no filme. Todos os diálogos, momentos de descontração e de debate, em conjunto, foram enriquecedores para as mais diversas áreas da minha vida. “O parque é um organismo” além de ser um filme do qual eternamente terei um carinho imenso, contribuiu para a minha expansão como produtor audiovisual de formas que eu jamais poderia prever.

COLAGEM 5 - A Gente Não Esquece²³



²³ Colagem produzida pelos membros da Equipe de Arte da Mostra [em]curtas.

A MISÉRIA DOS INVISÍVEIS: LIXÃO DESATIVADO NA CIDADE DE DIADEMA VIRA MORADIA PARA MAIS DE DUAS MIL FAMÍLIAS NA PANDEMIA DA COVID-19

Leonardo Gonçalves Freitas²⁴

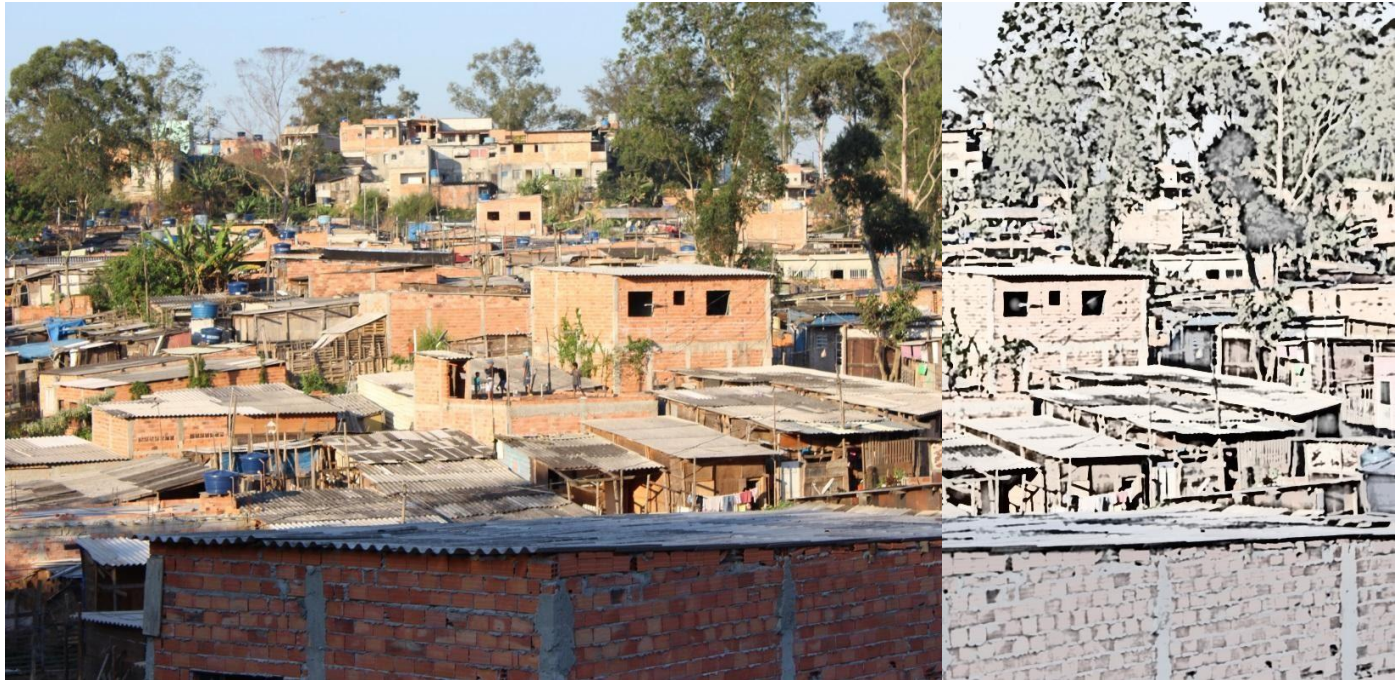
INTRODUÇÃO

Quando entrei pela primeira vez na Ocupação Vila da Paz, eu pensei na mesma estratégia que tenho usado desde meus primeiros apanhados, a criação do vínculo na construção etnográfica urbana tem sido pautada na relação de acesso *in loco*, ao longo do tempo tenho construído esse acesso a partir de relatos captados através do áudio, do vídeo, fotografia, escrita e encontros. São quase 32 relatórios ao longo desses cinco anos de caminhada pela cidade de Diadema, analisando as zonas emergentes desse território, e o que tem mais me assustado é o total abandono das pessoas em extrema pobreza.

A Ocupação Vila da Paz é um espaço que assusta, é uma visão ampla da atual situação da cidade de Diadema e São Bernardo do Campo, são municípios de São Paulo, fica exatamente na fronteira que dividi esses dois locais, um dos maiores lixões desativados hoje se torna uma ocupação para mais de mil e quinhentas famílias, divididas em quase 380 barracos, feitos com madeirite, resto de madeiras coletadas por descartes encontrados na rua, e diversos outros suportes coletados no lixo, o solo do local é composto por restos dos vestígios do antigo lixão, parte deles sobem para a superfície e saem para a terra que cobre a parte primária da “rua”.

²⁴ Centro Universitário Internacional (UNINTER).

Figura 1: Frente geral com casas de tijolos (2020).



Fonte: Autoral.

Figura 2: Parte interna da ocupação (2020).



Fonte: Autoral.

Figura 3: Uso de material diversos na construção (2021).



Fonte: Autoral.

Aos poucos o território vai tomando uma forma que não deveria, com a falta de políticas públicas para a moradia, as pessoas decidiram construir mesmo sem a liberação do Município, o terreno tem uma proprietária, atualmente mora na cidade de Curitiba, e luta para que seja feito o despejo, amparada pelo sistema de justiça brasileira, tem tentando de diversas formas a reintegração ou o pagamento via condição pública.

Figura 4: A. Encanação na rua central. B. Com caixa de escoamento.



Fonte: Autoral.

Essa encanação está sendo feito por todo o local pelos moradores, além de fezes que costuma escorrer pelo local, está sendo construída diversas dessas outras com uma captação de recursos próprio da comunidade, o escoamento segue para o solo, não tem espaço de recepção central do esgoto e dejetos.

Não tem água encanada, energia elétrica, saúde pública e moradia, são centenas de metros de fios de energia elétrica usados clandestinamente, assim como canos por toda a comunidade, que ficam

por cima do solo primário, por não existir um sistema de saneamento básico, as fossas sépticas estão sendo empurradas pelo solo, fazendo com que a escoamento esorra pela rua de acesso diário das famílias.

Crianças brincam por toda a comunidade, muita das vezes descalças e sem blusas, com manchas na pele, não existe por parte do poder público uma busca ativa para problemas básicos como esse na condição de direitos do cidadão brasileiro. A educação é precária, e os espaços de cultura e lazer não existem, conversando com as pessoas durante ações que realizei dentro da comunidade, algumas relatam sobre nunca terem visto uma Orquestra tocar, um corpo de baile dançar, ou até mesmo, de saber a sobre suas raízes culturais.

Mais da metade da população deste local, é formado por mães negras e solo, que quase sempre são as responsáveis pela manutenção dessa casa, que em algumas situações chegam ao total de até cinco filhos, que são mantidos por auxílios governamentais, adquiridos em outro tempo de sua vida social, atualmente a maior reclamação dessas famílias é a fome, o medo da falta de alimentos, e o acesso que é cada vez mais dificultado, encontrei famílias que comeram arroz esse ano pelo fato de algumas pessoas terem feito doações.

Pode entrar por duas vias para a comunidade, a primeira entrada é pelo Sítio Joaninha (Bairro da cidade de Diadema) e a outra entrada é pela saída da cidade de São Bernardo, ambos direcionam as pessoas para o mesmo local do antigo lixão desativado que agora é composto por famílias inteiras que não tem destino para seguir.

No ano de 2019 teve um incêndio no local, diversos barracos foram queimados, pessoas foram parar no hospital e diversas brigadas de apoio ajudaram naquele momento, e que ainda hoje permanecem, como: doação de marmitex em dias

pontuais da semana, roupas, brinquedos, material de construção, articulação com o governo, mesmo assim todas essas alternativas ainda não são suficientes, famílias adoecem diariamente por conta dessa situação enfrentada.

Uma comissão da OAB – São Bernardo do Campo propôs a acompanhar as famílias em seu último despejo, naquele primeiro momento foi dispensada a ordem e até a data de hoje apenas ameaça do retorno dos policiais com o mandato, e assim segue, nenhum dos governos municipais se posicionaram sobre o caso das famílias e isso tem afligindo diariamente famílias inteiras, que além de não terem acesso a saúde mental, tem adoecido por conta das situações encontradas nesse território.

No dia cinco de julho, era manhã quando fui chamado para o local, tinha entrado em contato antes com uma das líderes comunitárias locais, a Maria, como assim é chamada de nascimento e como se apresenta para a população, naquele dia a apreensão era bem grande do que poderia acontecer, era a primeira vez que iria presenciar uma desocupação feita por um mandado de segurança naquela comunidade.

Avisa, avisa (...)

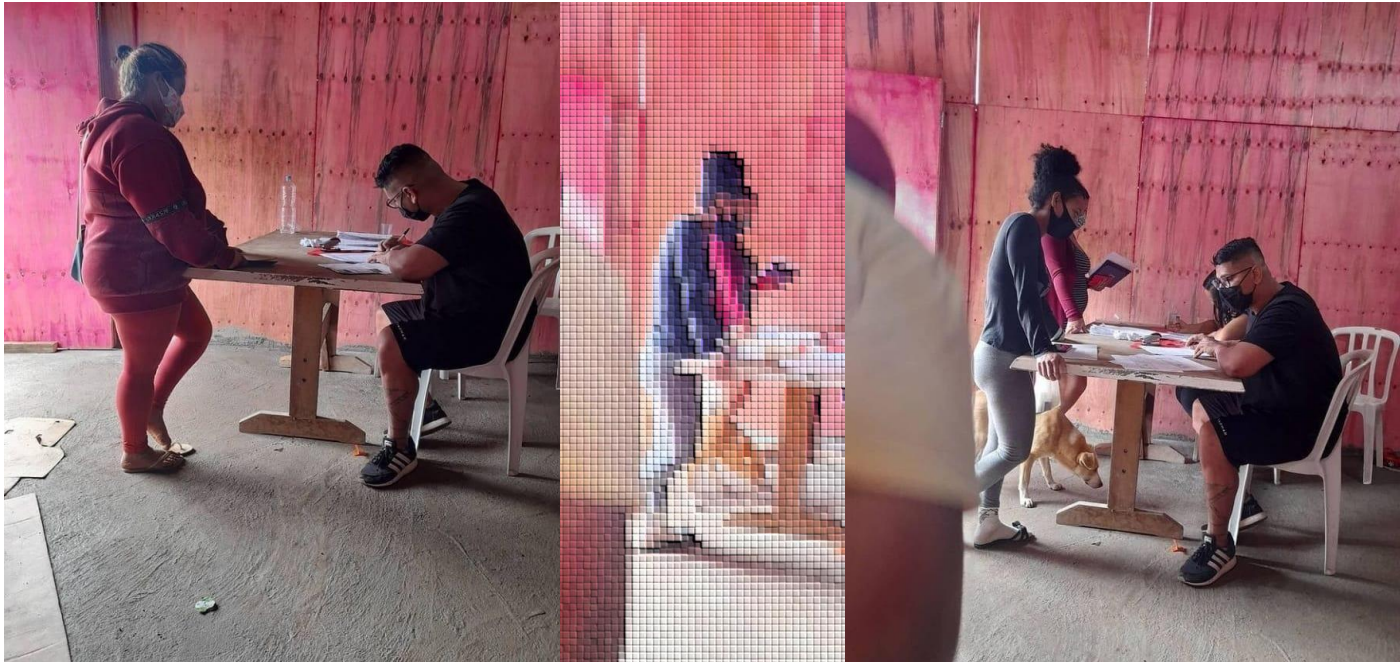
Corre, manda o povo de cima subir (...)

Chama a favela, precisamos nos unir (...)

Vão derrubar, eles querem derrubar (...)

Precisamos fazer o cadastro pra provar que precisamos (...)

Figura 5: A. Cadastro dia do despejo. B. Cadastro das famílias da ocupação.



Fonte: Acervo do autor.

Por volta das sete e quarenta da manhã, a líder da ocupação mandava áudios para o grupo da comunidade, acordando os moradores locais para fazerem uma barreira naquele local, avisando que a polícia estava vindo com a cavalaria, durante um tempo tudo ficou parado, foi quando quatro viaturas chegaram e se posicionaram, enquanto isso a xerox da Dalva, fica próximo ao local e que atende todas essas pessoas, estava atendendo tirando cópias de documentos para fazer um cadastro prévio, alguém avisou para a Maria que era necessário, até para saber quantas pessoas estavam precisando de moradia ali, já que se tratava de uma necessidade urgente.

Preparei uma mesa, organizamos questionários e começamos a catalogar as pessoas que necessitavam de moradia, o espaço onde eu estava naquele momento, foi criado para atender crianças todas as manhãs com café da manhã e reforço escolar, já que o acesso a escola é quase impossível, as mães da localidade reclamam de um dos motivos do afastamento dessas crianças, é a possibilidade de entrar em tempos remotos, algumas famílias chegam de outros territórios, que muitas das vezes pela desemprego, não conseguem manter o pagamento do aluguel e são despejados, e assim perdem todo o processo que criaram, como escolas e acesso a creches.

Em Diadema, segundo um levantamento realizado através de busca de dados coletados junto a Secretaria Municipal de Educação, são 3.788 crianças aguardando vagas, 1.541 que desistiram, 36 em processo de matrícula, 216 inativos, 11.043 matriculados, 1.287 não localizados, 251 recusados, essa relação foi do dia nove de setembro de 2021, os dados não estão disponíveis em nenhum espaço de transparência do município, e através das investigações realizadas não serão disponibilizadas essas informações até o momento, não tem um motivo direto, apenas não tem expectativas de divulgação.

Na cidade de Diadema, no ano de 2016, segundo pesquisa realizada pela CIGABC, apresenta 229 números de assentamentos precários, 25.697 domicílios em assentamentos precários, totalizando assim 117.344, o que reflete claramente na atual situação da ocupação Vila da Paz, que foi construída a partir desse espaço emergente e urgente de políticas públicas aplicadas na Região do Grande ABC em São Paulo.

O Lixão abandono expõem essas pessoas a um espaço social de extrema pobreza e miséria, o que faz com que essas relações de poder público e ação independente do povo seja construído pautado numa fricção de diálogo, na ocasião cheguei a ver vereadores do PT (Partido dos trabalhadores) e do DEM (Democratas) de Diadema, de São Bernardo do Campo não foi enviado nenhum representante e nem comunicado oficial da prefeitura.

Os vereadores que vieram visitar tinham grandes diferenças, o do PT, veio se solidarizou e foi embora, a comunidade pediu que ele se retirasse do local, o do partido do DEM, foi bem recebido, porque fazia antes de parte do poder legislativo tinha trabalhos dentro do local, na época do incêndio, fez brigadas de apoio pela cidade, o poder executivo de Diadema, não se manifestou até o momento e nem se propôs a ter um diálogo com o prefeito da cidade de São Bernardo do Campo.

Esse espaço continua sendo vigiado através de drones, carros da prefeitura, e quase que constante as policias entram para fazer uma espécie de ronda no local, com bastante viaturas, e poder de armas, entram demonstrando poder diante ruas com fossas estouradas, canos de água expostos, lixo chegando a primeira etapa do solo.

Cachorros são mortos diariamente com veneno, crianças adoecem e convivem com realidades que provoca doenças diversas, e cria um espaço aberto de vulnerabilidade alimentar, além da falta de acesso à educação, cultura, lazer, se tornaram cada vez inacessível.

Figura 6: Local de armazenamento de bebidas.



Figura 7: Preparação das porções de batata frita.



Fonte: Moradora local.

Figura 8: Sanduíche vendido no local.



Fonte: Moradora local.

A instrumentalização da miséria se dar pela necessidade de entender a realidade desse lugar, a Ocupação Vila da Paz é um espaço de acesso social, é por aqui que compreendemos a quantidade de mazelas criadas e recriadas diariamente a partir de governos centralizadores e sem perspectiva diante a vida dessas pessoas.

Talvez a narrativa transcendesse a pauta comum, a da moradia, aqui se discute a fome como prato vazio, estética do horror, sentimento barato, esse espaço ele está sendo recriado a partir da nova miséria, a que se amplia, se destaca e se proporciona a imaginar o futuro de tudo isso.

Um bilionário recentemente pagou para ir em uma viagem a Lua, ele foi e realizou seu sonho, na china pessoas pensam cotidianamente em um futuro tecnológico, avançado na capacidade de percepção, e por diversos outros locais da América Latina, se faz presente o ideal do porvir, do que ainda será construído.

Aqui moram em cima de um lixão abandonado crianças que nunca poderão ter acesso ao mínimo, ao contado, ao inventado, porque criamos uma bolha da miséria, que oprime, que massacra e que se faz entender que a solidão, é uma luta cotidiana.

O isolamento do acesso público, faz dessas pessoas a parte invisível da sociedade do futuro, daquele que sonhamos e que nos permitimos a deixar cada vez mais distanciado da realidade, do presente, e do ausente.

Essa não é uma das melhores viagens da minha vida, nunca pensei que fosse necessário estudar a nova miséria, aqui estou eu, a quase cinco anos, tentando entender os processos que fracassam diariamente, na perspectiva da nova política brasileira.

Esse relato faz parte de uma pesquisa continuará, aqui vos relato, um triste espaço do tecido social deste País, que tem lindas praias, pessoas, florestas, animais, mas que recriam diariamente a nova miséria do Planeta.

A miséria dos invisíveis.

PRELÚDIO 6 - Catar o Vento²⁵

Quem nunca ouviu algum professor pedindo ajuda com o projetor ou impressora e que agora este mesmo professor está enviando arquivos em diversos formatos ao mesmo tempo em que utiliza no mínimo duas plataformas de ensino a distância para ajudar suas turmas durante o período pandêmico? Muita coisa mudou nos últimos anos de forma drástica, as escolas que dependiam de métodos de ensino ultrapassados precisaram ser modernizadas rapidamente, o que beneficiou a geração mais jovem, mas também foi abrigada a ver problemas devido à falta de estrutura tecnológica em grande parte das casas brasileiras.

Os esforços dos professores foram nítidos durante este período, quanto mais adentramos na pandemia e quarentena, mais solitários ficamos e para reduzir o peso psicológico alguns educadores adaptaram as lições de casa para que os estudantes fizessem pequenos video-diários

onde eles, através das telas, mantinham contato com seus amigos e colegas.

De certa forma, os professores estão sendo responsáveis não só pela educação formal como também são responsáveis a nova revolução digital que vamos presenciar quando a geração de estudantes saírem da pandemia com a capacidade de compreender que a internet serve como meio de aprendizado, algo que mesmo parecendo não é tão óbvio assim.

Pelo trabalho da união entre professores e os responsáveis que sentem a dificuldade em ajudar o estudante dentro de casa, nasceu um processo ainda maior de inserir o filme como transmissor multidisciplinar. Para aqueles que aprendem visualmente, o filme se torna um excelente meio de expor conceitos sem as limitações que impedem o aprendizado, e ainda consegue mostrar perspectivas e

²⁵ Prelúdio produzido pelos membros da Equipe de Produção de Textos e Narrativas da Mostra [em]curtas.

situações históricas de uma forma que os livros não conseguem. O professor que consegue trazer essa visão dinâmica na sala de aula consegue motivar o aluno a pesquisa mais e aprender sobre outros assuntos, ajudando na expansão de discussões fundamentais para o desenvolvimento da sua cidadania, que é a base da escola.

Os filmes despertam a curiosidade a ponto de o aluno descobrir que ele mesmo possui uma voz ativa na comunidade, não por menos, o número de video-diários aumentou exponencialmente durante este último ano. Cada um com sua visão única do mundo dos microfilmes nos mostrou a potência do cinema independente ao permitir que jovens ainda no ensino fundamental criassem

pequenas ficções e documentários como uma forma de amenizar os efeitos psicológicos do distanciamento que foram obrigados durante o fechamento das escolas.

É incrível imaginar o que vai sair desses novos criadores de conteúdo que estão manipulando a linguagem cinematográfica como forma de terapia, seus primeiros passos foram dados graças aos esforços de um professor que acreditou neles e instigou sua curiosidade. Todos temos esse poder também, crescemos vendo filmes e decidimos agir de alguma forma, seja escrevendo sobre eles, discutindo ou criando, indiretamente inspirando o próximo a seguir o mesmo caminho, aqui vemos algumas das pessoas que se tornaram modelos para a próxima geração.

FAZER CINEMA NO ESPAÇO ESCOLAR: O CURRÍCULO (DES)ENDEREÇADO

Débora Schardosin Ferreira²⁶

RESUMO: A escrita no campo do cinema e educação, desenvolve a reflexão sobre o fazer cinema na escola e como este potencializa outros currículos. Para este fim a perspectiva do endereçamento cinematográfico serve como mote para problematizar tanto o cinema realizado pelos estudantes na escola como para questionar o currículo oficial. Com isso o cinema em seu fazer com a escola torna-se possibilidade para um (des)endereçamento do currículo. Como aporte teórico ancora-se em autores que interseccionam cinema e educação como Ellsworth (2001), Oliveira Jr (2005, 2014), Migliorin (2015), entre outros. A postura metodológica parte do entrelaçamento teórico com a descrição docente a partir das suas experiências anteriores com o fazer cinema de estudantes em um sexto ano do ensino fundamental.

PALAVRAS-CHAVE: Escola. Cinema. Currículo.

26 Doutora, Mestra e licenciada em Geografia. Professora Adjunta na Faculdade de Educação UERJ – Campus Maracanã. E-mail: debora.sdf@gmail.com

MAKING CINEMA IN THE SCHOOL ENVIRONMENT: THE (UN)ADDRESSED CURRICULUM

ABSTRACT: Writing develops reflection on cinema and education based on filmmaking at school and its potential for other school subjects. To this end, the perspective of cinematographic addressing serves as a motto to problematize the cinema made by students at school and to question the official curriculum. With that, when the cinema is developed at school it becomes a possibility for a (mis)addressing the curriculum. As theoretical support, it is based on authors who intersect cinema and education such as Ellsworth (2001), Oliveira Jr (2005, 2014), Migliorin (2015), and others. The methodological stance starts from the theoretical addressing with the teacher's description based on their previous experiences with students' filmmaking on sixth grade of Elementary School.

KEYWORDS: School. Cinema. Curriculum.

(DES)ENDEREÇAMENTO DA ESCRITA

24. *Cata-vento*. – Educa-se para quê? Para um mundo melhor? Então, é uma educação do outro mundo, do além-mundo, do além. Educar não para fugir do mundo, mas para fugir no mesmo lugar, em pura intensidade, numa linha artista e contínua. Educar para devir um cata-vento na montanha. (CORAZZA, 2012).

Aqui uma escrita (des)endereçada aos que se situam no entre cinema e educação. Neste entre, está endereçada a escola, entre tantos outros endereços. Não uma educação ou escola do futuro, mas, sim, de agora.

Inicia-se o propósito com uma problematização: se fazemos filmes com o espaço escolar estamos fazendo cinema e/ou fazendo currículo? E com uma afirmação: o cinema nos convoca a atentar o olhar. Surge outra questão: um olhar fora de um currículo? Fora ou em outro currículo? Artista-se com as palavras: Cur-rí-cu-lo. Palavra que lembra aquilo que é corriqueiro? Banal? Talvez. Cor-ri-quei-ro? Ou do verbo correr? Assimila-se a movimento? O que se pode afirmar é que nunca se repete na prática. Acompanha o movimento do espaço escolar, dos sujeitos que ali se entrecruzam: estudantes, professores, funcionários, pais. Uma comunidade (comum?) adjetivada escolar.

Porém também um espaço que continuamente re(as)siste a infinitas normas e as ações externas que insistem em homogeneizá-lo, como as (des)orientações curriculares e avaliações padronizadas. Todavia, pretende esta escrita narrar que o aguçar do olhar pelo cinema neste espaço escolar, mostra mais um palco em que se trava o espetáculo da disputa pelo currículo. A este currículo que se faz e refaz - como um balé - participa aquele espaço e seu contínuo movimento, o seu devir.

Esta escrita pretende refletir sobre cinema em seu fazer com a escola como um (des)endereço de currículo. Para este fim, ancora-se em autores que interseccionam cinema e educação como Ellsworth (2001), Oliveira Jr (2005, 2014),

Migliorin (2015), entre outros. A reflexão também provém do relato docente²⁷ nas suas experiências com o fazer cinema dos estudantes do sexto ano do ensino fundamental.

O (DES)ENDEREÇAMENTO CINEMA E CURRÍCULO

O fazer cinema na escola deve ser sempre em razão e como instrumento de conteúdos curriculares? Já o fazer cinema sobre o espaço escolar deve ser por pessoas externas à escola? Estas questões envolvem o endereçamento na elaboração do cinema.

A experiência com o modo de endereçamento de um filme dependerá da distância entre quem o filme pensa que é o seu espectador e como este sujeito entende-se. Assim, quanto maior esta distância, maior a probabilidade de o alvo não ser alcançado. O cinema feito sobre a escola por quem está fora dela terá, talvez, um distanciamento maior dos sujeitos da comunidade escolar do que o registro cinematográfico realizado por estes a partir deste espaço.

Definindo melhor, parte-se da premissa que há uma negociação com o filme por parte do espectador. O modo de endereçamento de um filme quer controlar de onde o espectador lê o seu texto, proporcionando a este o prazer, a coerência e uma estética que lhe agrada. No entanto, não é possível em uma totalidade posicionar este espectador para o alvo do filme,

²⁷ Esta escrita deriva em parte das reverberações das reflexões da tese da autora (FERREIRA, 2019) orientada pela Profa. Dra. Ivaine Maria Tonini no Programa de pós-graduação em Geografia UFRGS.

assim, sempre haverá uma criticidade do espectador ou até mesmo recusa ao modo como o filme foi endereçado (ELLSWORTH, 2001; RANCIÈRE, 2012).

Assim, a perspectiva dos estudos do modo de endereçamento de um filme permite considerar as relações de poder ao fazer e, também, ao assistir a obra (ELLSWORTH, 2001). Desta forma, quem consegue se adequar ao modo de endereçamento proposto tem a recompensa da satisfação em assisti-lo. Neste sentido, estudantes que façam cinema para estudantes ou para comunidade escolar como um todo estão adequando o endereçamento do cinema “sobre” para “com” a escola.

O modo de endereçamento ao contrário de algo previsível e passível de controle, pode ser uma concepção oriunda do contexto de uso dos filmes pelos espectadores. Há um espaço de diferença entre o endereçamento e a resposta que é social, dado que é “formado e informado por conjunturas históricas de poder e de diferença social e cultural” (ELLSWORTH, 2001. p.43). Também a sua não previsibilidade se dá porque envolve o inconsciente, tanto de professores como dos estudantes. E nisso ele se mostra um potencial e um impeditivo, paradoxalmente, porque é possibilidade de criação e impossibilidade de controle.

Assemelha-se esta perspectiva à ideia de cinema como um intervalo, um entre com múltiplas potencialidades. Intervalo entre o mundo que percebemos e o mundo visto pelo cinema. Perceber a ideia de intervalo, remete para uma pausa necessária ao gesto ao costureiro querer pôr em contato equivalências epistêmicas, no sentido de definir o que é cinema. É um querer pausar a simplificação de defini-lo como ficção, entretenimento ou arte, ou ainda ato de documentar uma verdade testada cientificamente (OLIVEIRA Jr., 2015). Cinema como cinema naquele contexto, que no seu fazer procura perceber que ele “não nos oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem- movimento” (DELEUZE, 2018 [1985], p.15).

O endereçamento no cinema possui seu maior potencial neste intervalo em que não há como esperar uma resposta pronta. Não é possível prever o que acontecerá na experiência, seria um “paradoxal poder do endereçamento” (ELLSWORTH, 2001. p.43). Os textos educacionais de um currículo se assemelham a esta procura por um modo de endereçamento como os filmes quando são pensados apenas como entretenimento.

Atualmente, pode-se pensar nestas informações de um currículo como um modo de se comunicar com um certo público almejado. Assim, instiga-se a importância da docência que considere este poder do modo de endereçamento. Oculta-se, nega-se, apaga-se as subjetividades em sala de aula se for buscado apenas o ajuste das formas “corretas” do texto educacional – ou cinema “educacional” - moldado ao que é esperado como compreensão do estudante.

Muito frequentemente, os professores endereçam-se aos estudantes de forma planejada para eliminar, minimizar ou conter as emaranhadas coisas sociais, históricas e inconscientes que poderiam confundir a compreensão de um texto educacional (ELLSWORTH, 2001. p. 58).

Existe sempre um endereçamento dos currículos e pedagogias que chegam à escola. Pretendem provocar mudanças diretas, assim como esperado pelo endereçamento de um filme. Expectativas que estimulam a docência a se prender ao planejamento a partir de um currículo fixo, estanque, distante das relações existentes no espaço escolar. No entanto, semelhante ao cinema, o currículo como modo de endereçamento dificilmente acertará o seu alvo previamente definido.

De forma exata não conseguimos perceber estas dinâmicas, seja em sala de aula, seja com espectadores de cinema, obviamente. Entretanto, se nos abrimos para perceber indiretamente as ausências poderemos capturar aquilo que não se ajustou ao endereçamento. Tal qual um filme de horror ou fantasia em que há uma ilusão do que seria a realidade, é possível

ter uma sensibilidade para este interstício que está acontece entre currículo e estudante. O cinema como uma linguagem que envolve a Arte e por isso, com possibilidade de valorização das subjetividades e de um caráter anti-institucional (MIGLIORIN, 2015) torna-se potência, nesta perspectiva da percepção das ausências do currículo.

O interstício que há entre a percepção e a consciência da compreensão de um assunto endereçado na sala de aula está para além de um currículo como algo a ser desvendado. Ele é o que não pode ser resolvido e assim

Chegamos à impossibilidade de ajustes perfeitos entre aquilo que um professor ou um currículo quer e aquilo que um estudante compreende; entre aquilo que a instituição educacional quer e aquilo que o corpo estudantil responde; entre aquilo que uma professora sabe e aquilo que ela ensina; entre aquilo que ao qual o diálogo convida e aquilo que chega sem ser convidado (ELLSWORTH, 2001, p.71).

A impossibilidade presente, este inacabado entre sociedade e indivíduo, é o que necessitamos para que exista criação e possamos resistir nas relações de poder, seja entre currículo e escola, currículo e docência, docente e estudante, etc. Logo, o potencial de comparação entre o modo de endereçamento fílmico e curricular não é ter respostas previsíveis, dispor os estudantes a partir das características nas relações sociais de forma totalizante e muito menos, passível de regulação prévia pelo docente.

O espaço entre o filme e seu público ou entre o currículo e seus estudantes é fugaz. “O modo de endereçamento consiste na diferença entre o que poderia ser dito – tudo que é histórica e culturalmente possível e inteligível de se dizer – e o que é dito”. (ELLSWORTH, 2001. p.47). Neste interstício há a possibilidade em currículos e pedagogias de deixar em

segundo plano o que ou como ensinar, mas de priorizar o que está à disposição dos estudantes para criação através da imaginação possível.

CINEMA DOS ESTUDANTES E SEUS (DES)ENDEREÇAMENTOS

A experiência de fazer cinema na escola na perspectiva a seguir descrita foi denominada cine-geografar. Isso porque em sua origem a palavra cinema é uma abreviatura de cinematografia, que poderia ser traduzida como a “escrita do movimento”. A partir disso é possível pensar que há um geografar com o cinema aquele espaço, já que não é apenas acompanhar o movimento que naquele espaço acontece, mas a cada olhar atento do recorte de imagem escolhida pelos estudantes. De certa forma, é um grafar porque registra-se o direcionamento cinematográfico de cada um sobre/com a escola. Também grafar no sentido de uma postura metodológica cartográfica, com intuito de não representar a totalidade, mas descrever com detalhes os caminhos percorridos ao longo do processo.

A proposta inicial era fazer filmes sobre lugar, categoria de análise do espaço em Geografia estipulada pelo currículo oficial normativo no sexto ano em Geografia. Proposta inicial, sobressalta-se. Logo, percebeu-se que foi uma estimativa docente errônea de um espaço cinematográfico como algo ser pré-existente ao filme e, além disso, uma postura escolar de controle imaginário com o cinema, que necessita ser superada (OLIVEIRA Jr., 2015).

A ação de olhar o espaço geográfico através do cinema é pensar para além do que se situa entre o “espaço real” – que pode ser cartografado e o que está além do recorte cinematográfico – o “espaço imaginado” pela sua produção. O cinema

não tem o compromisso com a “realidade” do espaço. Pelo contrário, utiliza-se dele para suas subversões e possibilita-nos novas leituras (OLIVEIRA Jr., 2005).

FIGURA 1: Imagem de uma cena do vídeo “A história da religião afro-brasileira”.



Fonte: Ferreira (2019).

Esta perspectiva pode ser exemplificada no processo de um dos curtas produzidos pelos estudantes do sexto ano do ensino fundamental em uma turma de sexto ano. Por isso é necessário narrar o caso particular deste estudante que “roteirizou” o endereçamento deste curta. Ele possuía dificuldade de aprendizagem na linguagem escrita. Por isso, ou talvez por

gosto, em sala de aula utilizava os termos da sua religião afro-brasileira para demonstrar um saber pessoal, como se fosse um código indecifrável aos demais. Esta vontade de expressar sua crença na escola, encontrava situações de preconceito, o que não o limitava, pois, com isso, conseguia atrair a atenção mesmo que de rechaça a sua fala.

Assim no vídeo, ele e seu grupo, escolheram demonstrar uma situação de preconceito religioso na escola. Este estudante trouxe o figurino para dançar como na sua religião. Queria marcar o endereçamento de uma territorialidade naquele espaço escolar que insiste em um currículo que não abre espaço nem para sua fala, quanto mais para o seu corpo (FIGURA 1).

Então, em dia posterior, tive que pedir licença para outra colega me ceder a dupla de alunos do planejado vídeo sobre preconceito. Eles tinham trazido até figurino para gravação. Convidaram mais duas colegas da sala para encenarem com eles e me pediram uma sala fechada para gravarem sozinhos. Somente estas colegas poderiam ver o figurino deles: saia, lenços com berloques e anéis (FERREIRA, 2019).

O pedido da sala fechada chama a atenção porque os demais estudantes puderam gravar livremente no pátio da escola. Ele temia ser visto com aquela roupa, pois o espaço escolar – assim como outros atualmente – lhe privava da manifestação de uma religião afro-brasileira. Porém, para ele a chance de fazer o cinema com este endereçamento na escola mostrou-se como um lugar conseguiria reclamar a necessidade de expressar sua religião e seu modo de ser.

O fazer cinema mostrou-se possibilidade de negociação com outras trajetórias que participam daquele espaço. Como argumentam Maschellein e Simons (2017) a escola como o tempo livre para refletir sobre questões que não seriam discutidas em outros locais. Um fazer cinema que proporcionou este “tempo livre”. Provavelmente em outras situações ele não conseguiria nem mencionar que utilizava estas roupas ou que pertencia a esta religião. Ao contrário dos conhecimentos em uma

visão tradicional do currículo que necessitam da escrita e de um regramento do corpo, foi com esta proposta que ele sentiu a liberdade para se expressar.

Retomando a ideia inicial da proposta em sala de aula, para a docente era uma aula que visava como endereçamento o lugar geográfico. Este é um tema indicado em currículo oficial do sexto ano em Geografia. O objetivo com o fazer cinema era que os estudantes “encontrariam” no espaço escolar este “conceito”. Porém, na prática isso foi além da expectativa e ressignificado, ao trazer outras possibilidades para estes estudantes e para docência

Quando havia terminado o meu período, fui até a sala e eles me pediram ajuda. Como tinham visto que as colegas do outro grupo haviam gravado no formato de vlog como youtubers, estavam tentando fazer o mesmo. Segurei a câmera, ajudei com efeitos sonoros, batucando em um armário de latão (FERREIRA, 2019).

O exercício com a câmera digital facilita a repetição, pois o resultado pode ser visto no momento da gravação. Esta prática traz outra visão de si mesmo, mediada pela imagem e aquilo que pensamos que os outros esperem que ela seja, pode ser este um dos motivos de pensar em vídeos como *vlogs* na contemporaneidade. Obviamente, também isso indica a necessidade de contato com outras formas de audiovisual e a compreensão das possibilidades desta linguagem.

O uso comum de dispositivos das tecnologias digitais da informação e comunicação, ao mesmo tempo que facilitam a dificuldade que tínhamos antigamente de ter câmeras para fazer cinema na escola. Por outro lado, por este cotidiano com o audiovisual em tantas plataformas, como as redes sociais, por exemplo, há uma estética, uma gramática de como filmar que, principalmente, as gerações mais recentes, possuem familiaridade. Isso também para o espaço. Como argumenta Oliveira Jr. (2014) as imagens caracterizam os espaços através da memória criando expectativas sobre estes.

Por ser algo tão pessoal que o estudante estava tratando, mostrando a sua religião, este momento do curta em que queria “trazer para perto” o espectador lhe pareceu mais adequado o formato de *vlog*, como segue uma parte do vídeo aqui em formato de roteiro

Vídeo 2m49s

“A HISTÓRIA DA RELIGIÃO AFRO-BRASILEIRA”

SEQUÊNCIA 1 – Sala administrativa da escola. Interna/ Dia.

PLANO AMERICANO: Um menino e uma menina, vestidos com saias características de religião Afrodescendente, sentados em cadeiras.

O menino fala em direção à câmera

-Oi Gente! Bom dia! Estamos aqui com a nossa Mãe Ana de Iemanjá!

A menina responde

-Olá!

O menino continua

-Antes de tudo, o meu nome é Pai Oxum de Oxumaré! Pode falar um pouquinho sobre a nossa cultura, mãe Ana?

A menina responde

-Sim! A nossa cultura é assim: você acha que (pausa)O que você acha da nossa religião? Você pensa que pode responder a esta pergunta. E você acha que gosta da religião católica? Se você gosta, legal! Eu também gosto! Mas não é por isso que eu não vá gostar da religião dele.

A menina ao levantar-se da cadeira em direção à saída da sala, se despede

-Tchau! Tchau!

Após o curta segue com uma cena de intolerância no pátio da escola e finalizam com a sua “dança”. Foi um endereçamento da criação destes estudantes, mas um (des)endereçamento para o currículo pretendido na proposta inicial do fazer cinema com aquele sexto ano. Os autores/estudantes do curta ficaram muito ansiosos em mostrar aos demais da escola o vídeo, pois tinham convicção do endereçamento “provocante” e problematizador que estavam propondo

No dia de projeção no telão, a agitação na turma – pela ansiedade acumulada – havia causado alguns desentendimentos

No dia da mostra, na semana anterior ao Natal, temperaturas altíssimas, quando entrei na turma no segundo período havia poucos estudantes. Notei que o material de vários estava sobre a classe, mas não estavam em sala. Uma menina da turma me informou que eles estavam na sala da direção, pois haviam discutido entre eles e sido retirados de sala pela professora anterior. Comentei com a turma, como faríamos? Se os integrantes de vários grupos não poderiam ir ao auditório assistir seus vídeos e a cineasta não teria outro dia naquele ano para nos ceder? (FERREIRA, 2019).

Na escola as negociações são entremeadas pelo conflito constante. Não que estas subjetividades afloradas sejam prejudiciais, porque se fossem problematizadas abririam espaço para o diálogo e as outras possibilidades do currículo. Infelizmente, o que acontece na maioria das vezes é que a reflexão não consegue tempo para acontecer e/ou não desenvolve ações efetivas para entender as razões e mediar de forma a não pacificar no sentido de “esquecimento” destes acontecimentos.

Por exemplo, neste dia os estudantes antes da mostra estavam agitados prevendo a exposição do endereçamento que queriam expor em seus vídeos. Sabiam que tocariam em assuntos latentes para eles, porque os vídeos trataram de assuntos como fugir da sala de aula, problemas de infraestrutura e de gênero na escola e preconceito religioso. Esta tensão pode ser percebida porque no dia da mostra dos curtas.

Me dirigi à sala da direção. Encontro a porta fechada, o que geralmente significa que estão tratando assuntos sérios. Por um momento hesitei em pedir licença, porque poderia estar desrespeitando a autoridade da diretora. Porém, logo concluí que era a última chance naquele ano de realizarmos esta mostra e, por maior que fosse a confusão, eu precisava proporcionar aquilo aos estudantes. Bati na porta e abri pedindo licença. Vejo nas quatro cadeiras em frente à diretora os estudantes. A dupla que fez o vídeo sobre o preconceito religioso e duas meninas que gravaram com o tema do banheiro. Sentados, pernas apoiadas sem tocar o chão e mãos entre elas. Expressão de arrependidos e de indiferença (FERREIRA, 2019).

A situação descrita vai ao encontro de que fazer cinema para aqueles estudantes seria “ênfatisar o cinema como parte integrante do processo de construção do conhecimento e gerador de significados desde o momento de produção ao momento de recepção de cada filme por cada um dos interlocutores ativos” (OLIVEIRA Jr., 2015). Foram eles que (des)endereçaram o currículo para além das expectativas docentes. O endereçamento destes causaram várias problematizações no dia

da mostra que foram discutidas e outras possíveis que ainda reverberam naquele espaço escolar e no aprendizado pedagógico da docente que aqui escreve.

CONSIDERAÇÕES (DES)ENDEREÇADAS

O que foi escrito até o momento não deixa de ser um exercício para pensar o que pode este espaço escolar em que convivemos? A sala de aula não é tão diferente de um filme que possui um modo de endereçamento. Para mensurar o quanto o currículo oficial foi alcançado, na sala de aula, geralmente busca-se nas avaliações moldar o que o estudante deve memorizar, mesmo que não queira e que não faça nenhum sentido para si. É a educação de sucesso que elimina a diferença entre o currículo estabelecido e o que o estudante poderia ir além da proposta por ele estipulada.

O fazer cinema na escola retira a possibilidade de um currículo mensurar a eficiência de modo objetivo. Pelo contrário, ao potencializar a possibilidade de subjetividades, mostra-se como uma resistência de criação de currículos. Não é ocultando e predispondo resultados que se cria espaço para a vida existente na escola ser problematizada através do diálogo, um dos papéis da educação e da escola.

A experiência narrada anteriormente possibilitou um sentir o espaço escolar através de repensá-lo para fazer cinema. Logo, reafirmando o início da escrita, fazer cinema é atentar o olhar para o que andava no cotidiano despercebido. É trazer à tona os olhares daqueles que tem agora câmera nas mãos. Foi um cinema deles, sobre o espaço deles. Fizeram cinema não só sobre o lugar como categoria de análise geográfica na escola, mas territorialidades expressas nos endereçamentos pretendidos pelos seus recortes.

Reforça-se assim, a educação como processo que não pode ser capturada, delimitada em um currículo, com uma interpretação do espaço escolar como homogêneo, enfim, que não considere a multiplicidade da escola como lugar. Lugar não de um currículo estanque, mas aberto às subjetividades das múltiplas trajetórias que o compõem (MASSEY, 2009). As diferenças passaram a emergir ao possibilitar este lugar como eventualidade, o que reforça a potência da linguagem que é possível com o enquadramento cinematográfico na escola.

REFERÊNCIAS

- CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens** – Filosofia da Diferença e Educação. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**. A imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34, 2018
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos** – nos rastros do sujeito/ Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2001. p. 77 – 110.
- FERREIRA, D. S. **Cine-geografar a Escola**: um currículo geográfico a partir do lugar. 2019. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia. Instituto de Geociências. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. Disponível em:<http://hdl.handle.net/10183/204677>. Acesso em set. 2021
- MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola**: uma questão pública. Tradução de Cristina Antunes. 2Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: por uma política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. As geografias menores nas obras em vídeo de artistas contemporâneos. In: Anais XIV Colóquio ibérico de Geografia. Guimarães: Associação portuguesa de Geógrafos e Departamento de Geografia da Universidade do Minho, 2014, v.1, pp. 526-532. Disponível em: http://www.lasics.uminho.pt/conferences/index.php/CEGOT/XIV_ColoquioIbericoGeografia/paper/view/1372 Acesso em: set. 2021.

OLIVEIRA Jr., Wenceslao Machado de. Apresentação In: **Intervalo I**: entre Geografias e Cinemas. Orgs. AZEVEDO, Ana Francisca de; OLIVEIRA Jr., Wenceslao Machado de; RAMÍREZ, Rosa Cerarols Editora: UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho, Braga-Portugal. 2015. 368p.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? **Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

COLAGEM 7 - O Que Pode Um Corpo?²⁸



²⁸ Colagem produzida pelos membros da Equipe de Arte da Mostra [em]curtas.

NOTAS E ENTREVISTA SOBRE O CURTA-METRAGEM “O VERBO SE FEZ CARNE”, DE ZIEL KARAPOTÓ

Noah Mancini Mendes²⁹

Resumo: Este texto propõe investigar a concepção sonora do vídeo “O verbo se fez carne”, percebendo como as camadas de som aprofundam a experiência sobre o discurso que está na tela, mas também como a linguagem pode ser traduzida enquanto violência.

Palavras-chave: cinema indígena; cinema brasileiro; video-performance; arte decolonial.

NOTES AND REPORTS ON THE SHORT FILM “O VERBO SE FEZ CARNE” BY ZIEL KARAPOTÓ

Abstract: This text proposes to investigate the sound conception of the video “The verb became flesh”, noticing how the layers of sound deepen the experience of the discourse that is on the screen, but also how language can be translated as violence.

Keywords: indigenous cinema; Brazilian cinema; video performance; decolonial art.

²⁹ Noah Mancini é Bacharel Interdisciplinar em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Bacharelado em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição. Atualmente cursa MBA em Comunicação e Marketing pela Faculdade Descomplica. E-mail: noahmancinim@hotmail.com

Ficha técnica do filme: The Word Became Flesh. Classificação indicativa: 14 anos. Brasil, 2019, 6'. Direção, produção e roteiro: Ziel Karapotó. Fotografia: Tata Quintero. Edição: Tata Quintero e Karkará Tunga Tarairiu.

INTRODUÇÃO

O curta-metragem “O verbo se fez carne” é uma peça audiovisual performativa de Ziel Karapotó. Foi lançado no ano de 2019 e circulou na 10ª Mostra Ecofalante de Cinema, no 27º Festival de Vitória e no Festival de Cinema Primeiro Plano e Mercocidades 2019, levando prêmios como Prêmio do Júri na Mostra Ecofalante, e Melhor Concepção Sonora no Festival de Cinema Primeiro Plano e Mercocidades.

A ação performática é feita em um total black-out em volta. Instrumentos ritualísticos rodeiam o artista, sejam páginas bíblicas, um círculo de areia ou uma tigela de cerâmica. No centro do quadro, com um holofote de luz sobre sua cabeça, o corpo pintado e ornado com pigmentos característicos de sua cultura.

Ao longo da performance um ato se desenrola: páginas da bíblia são costuradas na língua de um animal, que por sua vez se configura como extensão da boca do performer. Aos poucos, o corpo de um indígena é auto-colocado em modificações incisórias. Enquanto isso, os seguintes sons se sobrepõem, respectivamente: cantos gregorianos em latim, um instrumento de sopro indígena, um chocalho, uma catequização evangélica em uma aldeia brasileira, folhas bíblicas sendo rasgadas, um porco sendo morto, cânticos indígenas, chocalhos, barulhos de pássaros.

Transitando entre o cinema e a videoperformance, o mote autobiográfico é ativador de narrativas urgentes no Brasil de 2021, onde o desmonte da cultura nacional é um dos planos do governo atual.

CINEMA INDÍGENA NO BRASIL

Uma das primeiras inserções da população indígena na linguagem audiovisual foi o projeto “Vídeo nas Aldeias”, liderado por Vincent Carelli, onde além da produção de filmes também foram formados cineastas. Apesar de alguns movimentos para a democratização a tal acesso tecnológico, é pouco o contingente de produções no panorama nacional.

No Brasil, desde a década de 1980, já foram produzidos mais de 70 filmes indígenas, entre médias e curtas-metragens. Esses trabalhos representam historicamente a inauguração da produção dessas narrativas pelos próprios indígenas, que pela primeira vez têm a oportunidade de se constituírem enquanto sujeitos de suas representações cinematográficas e elaborar suas próprias imagens para serem divulgadas no âmbito da sociedade envolvente, bem como nos contextos da diversidade indígena. (NUNES, SILVA E SILVA, 2014, p.13)

Tendo em vista o atual cenário de descaso com a população originária brasileira, o genocídio da população indígena e tantas outras formas de invisibilização, é preciso pensar em como o cinema chega para populações historicamente dizimadas, ainda as que não partilham do mesmo cenário urbano.

Existe uma longa trajetória na produção de imagens dos indígenas, desde o registro enquanto “bons selvagens”, passando pelo registro de um “paraíso” perdido pelo sujeito moderno, até chegarmos no momento em que o indígena toma a câmera e passa a colocar o olhar da câmera em perspectiva. Esse novo movimento também põe em perspectiva os antigos “posseiros” de suas imagens. (BROCCO, 2019, p.81)

O filme de Ziel é um exemplo dessa situação, em que ele toma controle do olhar cinematográfico e é autor e ator de sua própria narrativa. É um artista contemporâneo, toma a câmera e abre caminhos para pensarmos quais são as múltiplas formas de se contar nossa história, dimensionando uma outra esfera de corporeidade e historicidade.

O SOM SE FEZ

O som é extradiegético, sincroniza em tom e movimento, segue a condução que a imagem executa. Certa tradução acontece através dos signos ritualísticos, usando não só de objetos que carregam significados cosmológicos, mas fazendo do próprio corpo o suporte de transcrição.

De que maneira a linguagem verbal, a organização social a qual nós conhecemos e ainda nos reconhecemos, perpetraram modos de agir e de entender o mundo? Os sujeitos dessa terra têm seus corpos atravessados por camadas de incisões e perfuramentos de suas antigas lógicas sociais. Essas relações de sentido são analógicas, não são lógicas, pois não estão dadas. Através da performance, Ziel entrega com as mãos, com a boca, com a voz, e faz da linguagem componente ativo da concepção performática e da produção audiovisual.

ENTREVISTA COM O DIRETOR

Noah: Como você pensa as camadas sonoras que se alternam, se misturam? Como o desenho de som serve de metáfora para a linguagem performática que se apresenta na tela?

Ziel: Se você for pensar, o design de som, assim como a ação performática em si (se separarmos a performance e o som) apresentam duas narrativas que podem ser entendidas, que se complementam. Elas se complementam pois na minha cultura, nas culturas indígenas, não há divisão sobre essas linguagens, sobre corpo, som, movimento, ritual. Creio trazer esse corpo indumentária dentro desse lugar de não divisão.

Assim como a ação performática, o som estabelece essas relações metafóricas com o processo de colonização, da imposição desses valores cristãos em decorrência de nossas próprias cosmovisões. Por isso ele parte de cantos católicos, mas vai recebendo camadas de sons de meu povo, aí vem os animais, no caso o porco, por valores cristãos-judaicos é considerado um animal impuro, e ele grita agonizado, foi o som de um porco para ser morto.

Tento trazer esses conflitos, essa tensão, assim como a performance cria uma tensão entre o corpo e os objetos, o som também narra esse invisível, que é muito atrelado por essas relações espirituais. Depois mistura-se tudo de novo e termina com certa ambiência silenciosa, do momento “o que vai acontecer agora”, “alguma coisa vai acontecer”, quando subo minha cabeça deixo o próximo passo em aberto, jogando na tela com a frontalidade.

Noah: Pensando nesse híbrido sonoro e visual que é criado, de que maneira você enxerga esses embates da linguagem como violência? Que conflitos perpassam sua corporeidade performática? De que maneira essa postura expõe/reflete/contesta a disputa dessas realidades antagônicas em um mesmo espaço?

Ziel: Para nós indígenas, essas compreensões de entendimento sobre as linguagens ocidentais nos deixam a mercê, não nos sentimos contemplados. Se eu falar pra você que me sinto contemplado quando falo que isso é uma videoperformance, uma videoarte, eu não estaria. Por isso nas minhas traduções eu sempre trago esse hibridismo entre as linguagens, pois faz parte da minha compreensão de mundo, dessas misturas. O Toré, que é a dança cultural de meu povo, lá a gente dança, ao mesmo tempo canta, ao mesmo tempo aprendemos, ensinamos, é muito tudo junto, sabe?

Muitas vezes essa arte contemporânea, dos circuitos audiovisuais, das artes plásticas, quando está relacionada a identidades dissidentes, nossas produções acabam adentrando nesse lugar de violência, nessa captura dessas identidades pelo agressivo. Há uma perspectiva criada que nós iremos produzir a partir de nossas dores. O que eu tento chegar é um ponto de equilíbrio entre algo político e poético, falar sobre a violência, mas não ficar sobre e apenas isso, mas vislumbrar outras perspectivas. Trago a agressividade, mas também trago a beleza.

Referências bibliográficas:

BROCCO, Marlos Marques. Como se eu tivesse no passado: mito práxis audiovisuais entre jovens indígenas. Dissertação de Mestrado. UFES, 2019.

MACEDO NUNES, Karliane; IZIDORO DA SILVA, Renato; DE OLIVEIRA DOS SANTOS SILVA, José. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. **Polis**, Santiago, v. 13, n. 38, p. 173-204, agosto, 2014.

PRELÚDIO 8 - Mix de Docs³⁰

Seja para representar a sociedade ou para expor a evolução particular, o documentário consegue traduzir em imagens a visão única que possuímos no mundo a nossa volta. Podemos dizer que este gênero é o mais pessoal que existe pois nele encontramos histórias de denúncia sobre diversos assuntos, o documentário nasce de uma ideia ou necessidade do documentarista, usando recursos como imagens pesquisadas que ajudam a retratar um momento presente ou passado, imagens de arquivo que mostram as intensões do realizador ou até mesmo animação para atingir patamares cuja a limitação da realidade se faz presente, nos mostrando aquilo que acontece quando não estamos prestando atenção, seja para o bem como o famoso, e infelizmente ainda atual, “Ilha das Flores” (1989) exibido

em todas as escolas, ou para o mal como “Triunfo da Vontade” (1935) maior propaganda nazista criada pela cineasta Leni Riefenstahl.

O documentário também é o gênero com maior pluralidade cinematográfica, Bill Nicholls autor do livro “Introdução ao Documentário” (2001) consegue o categorizar em seis subgêneros: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. São subgêneros que acabamos reconhecendo em obras realizadas durante os últimos anos graças à democratização da cultura através do número crescente de pessoas que agora, com a pandemia e a forma lenta da passagem do tempo, mostram cada vez mais seu dia a dia nas redes sociais, criando assim um arquivo documental da nossa era atual.

Assim como diversos antropólogos e cientistas que criavam relatos de seus descobrimentos, o documentarista

³⁰ Prelúdio produzido pelos membros da Equipe de Produção de Textos e Narrativas da Mostra [em]curtas.

munido de muita pesquisa e coragem, vai atrás de histórias que precisam ser contadas. A falta de interesse em vendas que existiu por muitos anos na indústria cinematográfica fez com que o gênero do documentário tivesse a ideia de ser um gênero de nicho para estudos, distante da sociedade apesar de existir por conta dela, isso mudou em meados dos anos 70 com a chegada do Globo Repórter na televisão brasileira que audaciosamente exibia filmes documentários como "Retrato de Classe" de Gregório Bacic (1977) onde o documentarista encontra uma foto de uma classe de 2º ano fundamental e decide descobrir o que aconteceu com eles 22 anos depois da foto ser tirada procurando os estudantes e realizando entrevistas enquanto eles aproveitam para fazer uma festa de reencontro. O documentário demonstra como a sociedade mudou naqueles 22 anos, ao mesmo tempo que denuncia os resquícios deixados pela escravidão ao mostrar uma das antigas estudantes, que se tornou é empregada doméstica como sua mãe, sendo a única obrigada a entrar pelo elevador de serviço mesmo como convidada da festa de reunião dos alunos.

O gênero do documentário se sustenta por acontecimentos, a vida é o que interessa ao documentarista pois por si já é interessante o suficiente, o tom do filme segue de acordo com a ideia de seu diretor e montador pois somente aí que o roteiro consegue trabalhar da forma idealizada, porém, mesmo com tanto preparo o documentarista ainda precisa estar pronto para imprevistos que podem ocorrer durante as gravações, os chamados "acazos" que o tornam inusitado como Manuel Bandeira que recebe um ligação durante a filmagem de "O poeta do castelo" (1959) de Joaquim Pedro de Andrade, ou a demora de 17 anos do "Cabra marcado para morrer" (1964-1984) de Eduardo Coutinho, idealizado como reconstituição dramatizada de um assassinato político e que por conta da ditadura precisou ser paralisado, retornando como um documentário sobre os sobreviventes da primeira filmagem e a busca por Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, que saiu da cidade para sobreviver naquela época de terror.

Estando no segundo ano da pandemia, o documentário se popularizou fortemente como uma ferramenta necessária para a transmissão de momentos históricos de nossa sociedade e como forma de se colocar no lugar do outro como sujeito, a pandemia mostrou de forma cruel o abismo ainda existente na sociedade através das lentes de nossos documentaristas, sejam de formação ou pela necessidade de expor acontecimentos. Estamos tão acostumados a ver documentários sobre pessoas em locais diferentes, com visões diferentes, expondo os problemas raciais, sociais, indagando governos e alertando sobre mudanças climáticas, que nem notamos. A pluralização do documentário ser fez graças as redes sociais que deram vozes a aqueles que antes não podiam falar, vivemos em uma época em que podemos participar de manifestações e ver manifestações contrárias as nossas ideologias de forma real e momentânea.

O documentário apresenta evidencias relativas ao seu tempo de forma parcial e subjetiva, pois, é feita a partir do ponto de vista do documentarista, ele é apenas um recorte da realidade o que o torna algo tão complexo como qualquer outro filme, talvez mais por se tratar da vida real, mesmo se for encenado como um documentário. A pesquisa é fundamental para a construção do documentário, garante que o conhecimento saia do superficial do tema ou questionamento, e isso, encontramos com os mais diversos tipos de duração dos documentários como os que vimos nesses meses da Mostra [Em]Curtas com temas “Em Casa”, “Livre” e “Fantástico” em que tivemos centenas de realizadores autorais que nos mostraram a complexidade do gênero. Convidamos agora a todos que apresentem o mundo de vocês através de suas lentes [...]

A PRODUÇÃO DO CINE-DOCUMENTÁRIO E A VERDADE: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O ENSINO DE FILOSOFIA

Getúlio Barros de Melo³¹

RESUMO: O objetivo desse artigo é fazer uma análise do processo de produção do documentário *Performance do Real*, com o propósito de compreender o trajeto de desenvolvimento da produção de um filme-doc e a criação de uma narrativa fílmica documental. O *Performance do Real* nos permite essa investigação por se tratar de um filme documentário que pensa e problematiza sobre o próprio documentário, numa espécie de produção de uma representação, num filme do filme e uma narrativa justaposta à outra. No decorrer do texto, interrogamos o conceito de verdade posta em jogo pelo gênero da cinematográfica documental, com uma atriz-performer que faz uma interpretação da sua própria história numa atuação performática. Em complemento, desenvolvemos uma análise filosófica da produção da verdade a partir do texto de Michel Foucault, *A verdade e as formas jurídicas*. As duas obras (o documentário e o texto de Foucault) são utilizadas como recurso para a elaboração de uma aula de Filosofia.

PALAVRAS-CHAVE: Produção da Verdade. Ensino de Filosofia.

³¹ Mestrando em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação PROF-FILO, da Universidade Federal do Tocantins – UFT. Linha de pesquisa no campo da “Filosofia do Cinema”.

THE PRODUCTION OF CINE-DOCUMENTARY AND THE TRUTH: A CONTRIBUTION TO THE TEACHING OF PHILOSOPHY

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the production process of the documentary *Performance do Real*, in order to understand the development path of the production of a film-doc and the creation of a documentary film narrative. The *Performance do Real* allows us this investigation because it is a documentary film that thinks and discusses about the documentary itself, in a kind of production of a representation, in a film of the film and a narrative juxtaposed to another. Throughout the text, we question the concept of truth brought into play by the documentary cinematographic genre, with an actress performer who interprets her own story in a performative performance. In addition, we developed a philosophical analysis of the production of truth based on Michel Foucault's text, *The truth and legal forms*. The two works (the documentary and the text by Foucault) are used as a resource for the elaboration of a Philosophy class.

KEY WORDS: Production of Truth. Teaching of Philosophy.

INTRODUÇÃO

Este artigo se divide em três partes: 1. Na primeira parte, trata-se dos processos de produção do documentário *Performance do Real*, e tem como objetivo analisar como se constitui o modo de produção da verdade apresentada pelo cine documentário. 2. Na segunda parte, questiona-se a produção da verdade retratada pelo cine-documentário em correlação com a definição de verdade apontada por Michel Foucault em *A verdade e as formas jurídicas*. 3. Na terceira parte, trata-se da elaboração

de uma proposta de aula de Filosofia com base nas reflexões postas na primeira e na segunda partes do artigo, isto é, a partir da relação dialógica entre o cine-documentário e o texto clássico da Filosofia.

DOCUMENTÁRIO *PERFORMANCE DO REAL*



Ficha Técnica

Título: Performance do Real. Ano de produção: 2020.

Direção: Túlio de Melo.

Roteiro: Túlio de Melo.

Duração: 77'50.

Coprodução: Núcleo de Produção Digital da Universidade Federal do Tocantins – UFT. Diretor e roteirista: Túlio de Melo, Equipe de produção: Leandro de Alcântara e Jorge Cardoso.

Atriz-performer: Miriam de Oliveira.

Entrevistados: Marcial Asevedo (ator/professor); João Neiva, Antônio Souza e Monise Busquets (documentaristas); Elisângela Inocêncio, Willian Costa e Leon Farhi Neto (filósofos). Imagens aéreas: Kelvis Santos.

SINOPSE

O documentário *Performance do Real* é um filme do filme, uma metalinguagem cine-documental e, ao mesmo tempo, a encenação de uma atriz que interpreta a si mesma. *Performance do Real* busca problematizar e analisar as práticas dos filmes documentários no que tange à relação e o compromisso que os documentários têm com a verdade. Nisso, o filme-doc põe em questão as características específicas das produções do gênero documental, tais como: o modo com que os personagens lidam com as suas próprias histórias diante das câmeras; as relações que as narrativas dos documentários têm com a verdade; as intervenções dos documentaristas em seu modo de contar histórias. Diante da câmera, a atriz-performer Miriam de Oliveira faz uma representação em espetáculo, ao interpretar a sua própria história de um caso de abuso e agressão contra a mulher. Essas cenas performáticas são utilizadas como pano de fundo para pensarmos e problematizarmos muitas das questões que o cine-documentário envolve. Miriam, em sua apresentação artística performática, faz uma releitura de todos os casos de agressões que ela sofreu ao longo de 9 anos de casamento. Ao filmarmos essa performance, nosso objetivo foi o de problematizar e pensar a relação que os documentários têm com a verdade³².

Produção e roteiro

Todo o processo de produção do documentário *Performance do Real* durou pouco mais de seis meses. Um tempo considerado curto para a produção de um documentário longa-metragem. O processo de produção teve início no mês de setembro

³² Link do trailer do filme-doc Performance do Real: <https://youtu.be/HU4dhRSiwv8> Link do filme-doc na intriga de Performance do Real: <https://youtu.be/-wjcZUrS6w>.

de 2019, com a criação do roteiro inicial e a gravação de algumas cenas, sendo finalizado em fevereiro de 2020, após estudo e seleção das cenas captadas e a montagem e edição do filme-documentário, adaptando a decupagem prevista no roteiro inicial.

O processo de produção do filme-doc teve início com os estudos e pesquisas do tema para a escrita do roteiro inicial do documentário. Nesse momento, foi desenvolvido um projeto com todos os dados do tema da narrativa e uma lista de referências bibliográficas que auxiliaram a formular e organizar os conteúdos projetados das gravações³³. A criação da escrita do roteiro é um dos principais momentos do processo de produção de um filme-documento. É o roteiro que orienta os documentaristas nos “possíveis” caminhos que ele irá percorrer. Essa pesquisa não é apenas bibliográfica, envolve entrevistas prévias, elaboração dos personagens, mapeamento das locações da filmagem sobre o tema que projeta filmar. O roteiro predefine todos os elementos possíveis da filmagem e a decupagem das cenas que irão compor o documentário. O roteiro deve ser acompanhado de diversas predeterminações, que caracterizem todos os quesitos necessários à produção técnica (com instruções para a direção, roteirista, cinegrafistas, auxiliares de produção, técnicos de som, editores, entre outros colaboradores – o nível de precisão dessas instruções pode ser maior ou menor, a depender do espaço deixado ao acaso, ao imprevisto e à criatividade de cada colaborador), e das descrição prévia dos personagens que irão compor o elenco do filme-

³³ Dois livros, com vários artigos de cinedocumentaristas nortearam as pesquisas bibliográficas para a elaboração da narrativa fílmica documental do filme-doc *Performance do Real*: 1) *A verdade de cada um*, organizado por Amir Labaki; 2) *O cinema do Real*, organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki. Conferir as referências completas ao final deste artigo.

doc (atores ou personagens reais que viveram as histórias e os entrevistados). Em geral, todo processo de produção cinematográfica é coletivo, e todas as funções e atividades dos que participam da produção de um filme devem ser especificadas no processo inicial do roteiro do documentário³⁴. No caso de *Performance do Real*, a equipe de produção foi relativamente pequena, foi composta por apenas três pessoas que participaram de todas as etapas de produção.

Há uma diferença crucial entre o roteiro de um filme documentário e aquele de um filme de ficção. O roteiro de um documentário costuma ser um roteiro aberto, é um roteiro que abre espaço para o inesperado, para condições que não foram previamente pensadas. O roteiro do filme-doc deixa espaço e tempo para o imprevisível, e conta com as novas situações que possam surgir durante a filmagem e o desenrolar das histórias reais contadas. Dessa maneira, o roteiro-doc é vivo e dinâmico, é um guia de possibilidades, é um texto que norteia e direciona os primeiros passos do documentarista, mas não se fecha para o acaso dos acontecimentos ou os encontros imprevistos. Essa liberdade dada à narrativa do real³⁵ promove, a partir do roteiro, quase sempre uma nova história, com novos modos de pensar o tema do filme que não foram pensados previamente. Muito diferente do roteiro de ficção, que deve determinar tudo com antecipação. Avesso ao imprevisto, o roteiro-ficção é

³⁴ Apesar de um processo coletivo, a produção de um documentário não requer necessariamente uma grande equipe. Muitos documentaristas, aliás, preferem produzir seus filmes-doc sem o amparo de uma grande produção. Essa prática de filmagem com equipe reduzida a um, dois ou três membros é praticamente inviável no cinema-ficção.

³⁵ Reportamo-nos, ao site do festival internacional de documentários, *É Tudo Verdade, It's All True*: <http://etudoverdade.com.br/br/home/>.

fechado num duplo sentido: 1) tudo (cenas, personagens, cortes, diálogos etc.) precisa ser predeterminado pelo roteiro; 2) tudo que está contido no roteiro-ficção deve ser cumprido durante as filmagens.

No roteiro do documentário do *Performance do Real*, a produção estabeleceu todos os dados das gravações, com detalhes até da previsão do tempo de filmagem, já que havia cenas externas nos moldes de uma cena-ficção, com a gravação da performance da atriz. Antes de se iniciarem as filmagens, a produção do doc preparou-se para todas as possíveis adversidades que poderiam modificar o que estava escrito previamente no roteiro inicial (tomaram-se as devidas precauções inclusive com todos os equipamentos de gravação e com o figurino da atriz, por causa das previsões climáticas que indicavam grande ocorrência de chuvas no local e época previstas para as captações externas).

Apesar desse esforço para ter tudo sob controle, tudo o que foi pensado foi modificado pelas circunstâncias concretas da realização do doc, criando-se uma nova forma de imagem e narrativa, completamente diferente da que foi planejada anteriormente no roteiro inicial do *Performance do Real*, como a alteração do local das gravações e do figurino da personagem.

Assim, ao término das captações das imagens e ao longo do processo de visualização e estudo de todas as cenas filmadas, durante a seleção das imagens que fariam parte do filme-documentário, criou-se um novo roteiro. Para a montagem final do *Performance do Real*, por exemplo, foi descartada a utilização de uma voz em *off*, que havia sido predefinida no primeiro roteiro criado para o documentário.

Além de todas essas adversidades que surgiram com a utilização da ação performática no documentário, e que fizeram com que, finalmente, o documentário criasse a sua forma definitiva durante o processo de sua produção, a realização da

Performance do Real também passou por conflitos de intenções e oposições de ideias no interior de sua equipe de produção. Esses conflitos surgiram pela oposição à narrativa que estava sendo construída por um colaborador que rejeitava a relevância atribuída pelo doc aos casos de abuso e agressão contra a mulher, e até mesmo negava em parte a sua existência³⁶.

Contornando essas dificuldades, o documentário criou a sua própria forma de imagem, mas sem alterar, no curso da sua produção, a essência da proposta inicial do roteiro do filme-doc. *Performance do Real* atingiu o seu propósito de elaborar uma narrativa que pudesse interrogar e contestar a violência doméstica contra a mulher, por meio das questões que todo filme-doc coloca. O objetivo da descrição dos processos de produção do documentário é o desenvolvimento de uma análise de como se constitui a criação de uma narrativa de um filme-documentário. Em *Performance do Real* e na maioria dos casos, a equipe de produção de um documentário não opera com intuito de agradar a todos que lhe assistem, mas de provocar, problematizar e trazer questões para serem pensadas.

³⁶ Segundo os dados da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, o Brasil é um dos 5 países que mais matam mulheres no mundo vítima de violência doméstica. Site: <https://www.unifesp.br/eventos anteriores/item/2589-brasil-e-o-5-pais-que-mais-mata-mulheres>, último acesso em: 05/10/2020. Segundo a Agência Brasil, houve um aumento de 22% de casos de feminicídios no Brasil em 12 Estados durante a pandemia. Site: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/casos-de-feminicidio-crescem-22-em-12-estados-durante-pandemia>, último acesso em: 05/10/2020. Segundo os dados da BBC News/Brasil de 2019, “Nos últimos 12 meses, 1,6 milhões de mulheres foram espancadas ou sofreram tentativa de estrangulamento no Brasil, enquanto 22 milhões (37,1%) de brasileiras passaram por algum tipo de assédio. Dentro de casa, a situação não foi necessariamente melhor. Entre os casos de violência, 42% ocorreram no ambiente doméstico. Após sofrer uma violência, mais da metade das mulheres (52%) não denunciou o agressor ou procurou ajuda.” Fonte/site: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil/47365503>, último acesso em: 05/10/2020.

Personagem



A realidade é o assunto do filme documentário, e é algo que existe de fato; gente de verdade, eventos de verdade, sentimentos de verdade, estados de espírito, rostos, pensamentos e lágrimas verdadeiros. (KIESLOWSKI, 2015, p.231).

Além da personagem Miriam de Oliveira, que envolve toda a narrativa do documentário, *Performance do Real* conta com a participação de diversos entrevistados: um ator e professor que desenvolve um diálogo entre a atuação da personagem e a definição do conceito de performance (atuação de atores); cineastas-documentaristas que falam sobre o documentário; sobre o doc-drama e sobre as características específicas do gênero documental; e filósofos que fazem uma análise das imagens dos documentários; e, ainda, conta com a

presença de uma filósofa que faz apontamentos a respeito da trama da personagem e da sua história sob a ótica do feminismo.

Pode-se dizer que o documentário *Performance do Real* é um filme do filme, porque ele é um documentário que fala sobre o próprio documentário (metalinguagem cine-documental), com uma personagem que revive a sua própria história, o seu próprio filme, em uma atuação performática. A atuação da performer surge como proposta temática (a violência doméstica contra a mulher), mas funciona também como pretexto para a discussão e para o debate em torno da própria imagem documental. Ao reviver o seu próprio filme, a atriz e sua performance colocam diversas questões que também são pertinentes a todo o filme documentário, tais como: a relação e a confusão entre pessoas reais e os personagens do documentário com

seus depoimentos; a distinção entre o uso de atores e não-atores no cine-doc; a autenticidade dos comportamentos dos personagens dos documentários diante das câmeras (atuação, encenação).

Qualquer pessoa com um mínimo de experiência sobre o que seja fazer um documentário tem consciência de que diante da câmera de um documentarista sempre há atuação (encenações). Sem pretender ingressar em uma discussão complicada, seria possível inclusive aceitar o argumento de que na vida cotidiana todos encenamos e assumimos identidades mais ou menos fictícias, dependendo das circunstâncias. Seria muito estranho não fazermos isso em frente das câmeras. (DI TELLA, 2014, pp 100 e 101).

E a atriz (que é especialista em performance), qual é a sua relação com a verdade, sabendo que ela revive as agressões sofridas por ela no passado, porém de forma artística performática? Além das inúmeras questões sobre a veracidade dos personagens em suas atuações nos filmes documentários, a performance da atriz nos convoca a pensar a nossa relação com a verdade na presença da arte. Em que medida o reviver algo, essa atuação, é fiel à verdade a realidade do passado, se acatamos a hipótese de que os personagens atuam diante das câmeras ao representar suas histórias? Em *Performance do Real*, a função central da performance é acentuar os motivos para uma problematização dessas características elementares específicas do gênero documental e dos seus personagens.

A performance põe em questão, também, a relação que os depoimentos dos entrevistados, colhidos no documentário, têm com a verdade. Que familiaridade que essas entrevistas têm com a performance artística? A construção narrativa do documentário pode manipular o sentido desses depoimentos?

Na pré-produção do documentário, vários elementos foram considerados para a gravação da cena da performance da atriz, tais como: a variedade dos figurinos, os objetos de cena, as possíveis locações, a iluminação correspondente, e os preparativos em caso de chuva conforme a previsão do tempo. Na proposta inicial do roteiro, as gravações da performance ocorreriam sem a presença do público. No decorrer da preparação para a gravação, a produção do documentário sentiu um grande incômodo da performer com a estrutura que estava sendo montada para a captação das imagens. A direção pôde observar que a “intervenção” da produção poderia modificar, ou corromper, a reprodução a arte da sua história e da sua verdade, já que a performer queria reviver o passado ao seu modo de representação.

Essa intervenção dos documentaristas junto aos personagens que atuam em seus filmes, necessariamente modificadora da realidade filmada, é mais uma das características da problematização do documentário.

Há um momento em que devemos parar de lutar com os defeitos do filme e, em vez disso, sentar e deixar que o filme fale conosco. Porque o nosso filme vai nos dizer o que fazer se deixamos que ele o faça. Na verdade, o material começa nos dizendo em que direção seguir durante a produção, a filmagem, e isso começa a acontecer até mais cedo, durante a pesquisa. (DI TELLA, 2014, p. 87-88).

Desse modo, diante do incômodo que a atriz sentiu com as intervenções da produção sobre a sua atuação performática, a direção resolveu modificar tudo o que havia sido definido pelo roteiro inicial. Foi dada liberdade para a atriz-performer conduzir a sua releitura, com o objetivo de não modificar a verdade da personagem, tal como a atriz queria retratar ao reviver a sua história³⁷.

Provavelmente foi Robert Flaherty, um dos pioneiros do gênero, quem inaugurou a prática do documentário “encenado”. Flaherty não somente não tinha a menor dificuldade em pedir a Nanook que repetisse para a câmera situações do cotidiano, assim como não se privava de pedir que interpretasse atividades que nunca havia realizado nem visto realizar, como caçar um lobo marinho com arpão, ou inventar relações entre personagens, relações que não eram reais (parece que a “esposa” do Nanook era na verdade uma amante do esquimó). (DI TELLA, 2014, pp. 101 e 102).³⁸

³⁷ Essa performance da atriz-performer Miriam de Oliveira havia sido apresentada, pela primeira vez, na abertura da 32º Bienal de São Paulo – “Incerteza Viva Intinerância” em Palmas – TO em 2017; e, uma outra vez, na Universidade Federal do Tocantins, em 2016. Segundo Miriam, a gravação do documentário foi a última apresentação dessa performance.

³⁸ *Nanook* é considerado um dos primeiros documentários da história do cinema. Sobre o documentário, reportamo-nos ao texto de Robert Flaherty (1884-1951) na obra *A verdade de cada um* de Amir Labaki [org.] no texto; *Como filmei Nanook, o esquimó*, (1922). O texto de Flaherty faz parte da coletânea organizada por Amir Labaki, no livro *A verdade de cada um*. O filme *Nanook* pode ser acessado na íntegra pelo link: <https://youtu.be/SzFHgrzxGkk>.

Mesmo minimizada a intervenção da produção na cena da performance, pode se compreender que a reprodução feita pela atriz nunca é uma representação fiel da verdade em si, mas uma releitura da verdade. Algo semelhante acontece com as imagens gravadas dos depoimentos dos personagens dos documentários (relatos e depoimentos de pessoas reais sobre algo do passado). Vale ressaltar: a captação de cenas reais do acontecimento-tema de um documentário produz imagens que, em si, não apresentam as verdades autênticas da realidade, mas apenas a reprodução em imagens dessas tais verdades. Desse modo, pode-se concluir que a reprodução da verdade da atriz no documentário não corresponde aos fatos vividos pela atriz, mas a uma releitura e interpretação em performance da verdade. Pode-se considerar, quando observamos a reprodução de uma verdade em imagens, seja ela reprodução artística-performativa ou composta de depoimentos de personagens, que os discursos e falas dos personagens entrevistados são sempre uma representação ou, reprodução da verdade.

A produção da verdade em *A verdade e as formas jurídicas* de Michel Foucault

Damos continuidade à pesquisa fazendo uma análise filosófica do texto *A verdade e as formas jurídicas* de Michel Foucault. Para uma problematização de dois modos de produção da verdade (aquele pensado por Foucault em seu texto e aquele do documentário). Nosso objetivo não é identificar ou procurar características de produção da verdade comuns ao texto e à prática de produção da verdade no documentário. A intenção é pensar sobre a produção da verdade do ponto de vista filosófico, numa espécie de desdobramento de um diálogo cineclubista. Ao interrogar os processos de produção da verdade

efetuados pelo cine documentário, na presença das práticas dos cinedocumentaristas, fazemos uma correlação com o texto *A verdade e as formas jurídicas*³⁹, que inclui uma série de conferências enunciadas por Michel Foucault em 1974.

Um dos objetivos principais do filme-doc *Performance do Real* (um filme do filme) é a problematização da verdade estabelecida pelos cineastas-documentaristas. Visto que cada documentarista documenta, ao seu modo, a sua visão e a sua percepção da verdade sobre uma determinada situação, experiência e acontecimento, pode-se concluir que há uma produção da verdade nos filmes-doc. Nesse aspecto o cine-documentário pode ser visto como uma produção da verdade, e essa verdade do documentário pode ser compreendida como um movimento, por meio do qual a verdade é produzida. É nesse aspecto que fazemos uma correlação e problematização filosófica em torno do texto de Michel Foucault sobre a verdade, sobre como se constitui a verdade ao longo da história das práticas judiciárias.

No caso do cine-documentário, colocamos em questão a tese de que os filmes doc só apresentam e reproduzem a verdade em adequação aos fatos reais, de que, portanto, os filmes-doc são o inverso do cine-ficção. No entanto, para além do compromisso em contar a verdade de maneira adequada aos fatos reais, o cine-documentário também é arte (se não for obra de arte, não é cinema, não é cine-doc, mas reportagem ou outra coisa), e toda arte tem uma relação com a ficção. Desse modo, essa determinação do gênero documental como filme simplesmente adequado à realidade é posta em questão, como podemos observar por exemplo nos modos e estilos, ao menos parcialmente ficcionais, de cine-documentários produzidos, por exemplo, com a presença de atores profissionais em cenas reconstruídas. Uma parte de ficção está sempre presente na produção da verdade pelos documentários. Isso é evidente no doc-drama, no documentário ficcional, na ficção documentada.

³⁹ Michel Foucault, *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Ed. 2005.

O nosso ponto é que a verdade não é um dado no real que possa ser simplesmente capturado pelo cinedocumentarista, como se ele colhesse o fruto de uma árvore. O cinedocumentarista não colhe a verdade pronta, ele precisa produzi-la, como a árvore produz um fruto.

São inúmeros os modos de produção documental, por isso pode-se estabelecer uma relação entre a problematização da verdade no documentário e a problematização, proposta por Foucault, das formas jurídicas da produção da verdade ao longo da história.

Como se constitui e como se caracteriza o conceito de verdade no texto de Foucault e no cinema-documentário em geral, em relação a uma suposta teoria da verdade?

A produção da verdade na segunda Conferência

A verdade e as formas jurídicas reúne cinco conferências, nas quais Foucault pretendia mostrar que o sujeito de conhecimento e as relações de verdade são produzidas. O texto aponta essas questões no campo jurídico, em como se constitui a construção da verdade na esfera processual, especificamente no processo penal. Essa reflexão surge a partir da apresentação das práticas judiciárias, por meio das quais a sociedade distinguiu a relação entre o sujeito de conhecimento e a produção da verdade.

Na segunda conferência da série, Foucault faz uma análise das práticas judiciárias na Grécia antiga com base no âmbito processual, como meio de comprovação da verdade. Essa análise é indicada a partir da tragédia em *Édipo Rei* de Sófocles, a

partir da relação entre saber e poder, contrário à célebre interpretação psicanalítica baseada no desejo e no inconsciente. A escolha da segunda conferência da série, para uma problematização filosófica sobre a verdade, se dá em razão desse texto tratar do princípio e origem da história das práticas judiciárias como forma de produção da verdade.

A tragédia de Édipo é fundamentalmente o primeiro testemunho que temos das práticas judiciárias gregas. Como todo mundo sabe, trata-se de uma história em que pessoas um soberano, um povo – ignorando uma certa verdade, conseguem, por uma série de técnicas de que falaremos, descobrir uma verdade que coloca em questão a própria soberania do soberano. A tragédia de Édipo é, portanto, a história de uma pesquisa da verdade; é um procedimento de pesquisa da verdade que obedece exatamente às práticas judiciárias gregas dessa época. Por essa razão o primeiro problema que se coloca é o de saber o que era na Grécia arcaica a pesquisa judiciária da verdade. (FOUCAULT, 2005, p. 31).

O personagem Édipo de Sófocles é a figura do homem que detém do poder, porém ignora a verdade. Nessa situação, Foucault diz que não há relação entre o saber e o poder, a verdade não pertence ao poder político.

Uma das formas de se chegar à verdade é a partir do inquérito (uma das formas da pesquisa judiciária), ao contrário do testemunho que se desenvolve numa espécie de “jogo, prova ou desafio” apresentado pelo oponente. Um dos oponentes emite um desafio, e cabe ao outro oponente aceitar ou não, se o oponente aceitar o desafio, a descoberta da verdade caberia aos deuses. Nesse caso, a prova da verdade não se constitui pela constatação, testemunho, inquérito ou aquisição, mas por

um desafio lançado pelo oponente. Desse modo, Foucault faz uma análise/correlação com o texto de Homero, a *Iliada*, no episódio da corrida de cavalos com a oposição entre Menelau e Antíloco, a primeira citação à pesquisa da verdade num ato judiciário (desafio ou, contestação do jogo diante de uma possível irregularidade).

[...] Eis uma maneira singular de produzir a verdade, de estabelecer a verdade jurídica: não se passa pela testemunha, mas por uma espécie de jogo, de prova, de desafio lançado por um adversário ao outro. Um lança um desafio, o outro deve aceitar o risco ou a ele renunciar. Se por acaso tivesse aceito o risco, se tivesse realmente jurado, imediatamente a responsabilidade do que iria acontecer, a descoberta final da verdade seria transposta aos deuses. E seria Zeus, punindo o falso juramento, se fosse o caso, que teria com se raio manifestado a verdade. (FOUCAULT, 2005, p. 32 e 33).

Já na tragédia de Édipo, há um jogo de perguntas e respostas para encontrar a verdade, quem cometeu o assassinato, quem matou o rei Laio? Essa resposta se efetiva a partir de dois testemunhos (escravos). No decorrer da peça, na outra metade da história, fica exposto que Édipo não só matou o rei Laio, como matou o seu próprio pai e casou se com sua própria mãe depois de ter matado Laio. A questão da verdade é que os deuses disseram que o rei Laio seria morto pelo seu próprio filho. Então, surge a questão, Édipo é filho de Laio? Há um mecanismo retórico de cunho político e religioso na busca pela verdade. “E assim como a peça passa dos deuses aos escravos, os mecanismos de enunciado da verdade ou a forma na qual a verdade se enuncia mudam igualmente.” (FOUCAULT, 2005, p. 39).

No caso de Édipo, a decisão de julgamento não está na percepção ou, entendimento religioso profético dos deuses, mas na confissão dos testemunhos. Há um mecanismo, jogo que coloca em questão a própria posição de Édipo à frente da trama.

A este respeito é preciso retificar algumas questões sobre Édipo. Habitualmente se diz, quando se analisa a peça, que Édipo é aquele que não sabia de nada, que era cego, que tinha os olhos vendados e a memória bloqueada, pois nunca é mencionado, e ele parecia o ter esquecido os próprios gestos ao matar o rei no entroncamento dos três caminhos. A questão entre o direito e a verdade está na descoberta de quem matou Laio. “Édipo, homem do esquecimento, homem do não-saber, homem do inconsciente para Freud. Conhecemos todos os jogos de palavras que foram feitos com o nome de Édipo.” (FOUCAULT, 2005, p. 41).

No decorrer da peça, Édipo exerce uma relação de poder que envolve toda a trama (a relação entre poder e saber). “Ele não se assusta com a ideia de que poderia ter matado o pai ou o rei. O que o assusta era perder o próprio poder.” (FOUCAULT, 2005, p. 42). Édipo se sentiu ameaçado não pela culpa ou inocência, mas pela perda do poder.

Édipo-Rei é uma espécie de resumo da história do direito grego. Muitas peças de Sófocles como *Antígona* e *Electra*, são uma espécie de ritualização teatral da história do direito. Esta dramatização da história do direito grego nos apresenta um resumo de uma das grandes conquistas da democracia ateniense: a história do processo através do qual o povo se apoderou do direito de julgar, do direito de dizer a verdade, de opor a verdade aos seus próprios senhores, de julgar aqueles que os governam. (FOUCAULT, 2005, p. 54).

A partir de uma revolução política na Grécia, surge a descoberta judiciária, jurídica da verdade (inquérito⁴⁰). “Esta grande conquista da democracia grega, este direito de testemunhar, de opor a verdade ao poder se constituiu em um longo processo nascido e instaurado de forma definitiva,” [...]. (FOUCAULT, 2005, p. 54).

Primeiramente, a elaboração do que se poderia chamar formas racionais da prova e da demonstração: como produzir a verdade, em que condições, que formas observar, que regras aplicar. São elas, a filosofia, os sistemas racionais, os sistemas científicos. Em segundo lugar, e mantendo uma relação com as formas anteriores desenvolve-se uma arte de persuadir, de convencer as pessoas da verdade do se diz, de obter a vitória para a verdade ou, ainda, pela verdade. Tem-se aqui o problema da retórica grega. Em terceiro lugar, há o desenvolvimento de um novo tipo de conhecimento: conhecimento por testemunho, por lembrança, por inquérito. [...] (FOUCAULT, 2005, p. 54).

Desse modo, o próprio Édipo promove a busca e investigação pela verdade. Nesse caso, pode-se pensar o aspecto da retórica grega no seu modo tradicional, com a arte de argumentar, a arte do bem dizer, a arte-técnica de fazer uso da linguagem para comunicar-se de forma persuasiva. Assim, há um processo de construção de uma verdade na narrativa, uma técnica (*techné*) de produção de um discurso ligado ao convencimento de que o tal discurso é verdadeiro.

⁴⁰ Conjunto de atos e diligências que têm por objetivo apurar a verdade de fatos alegados; sindicância.

Na Grécia antiga, o jogo da retórica era utilizado nos procedimentos políticos, filosóficos e jurídicos. Na atualidade, podemos pontuar e destacar a prática, a arte dos cineastas-documentaristas na técnica da produção de um discurso narrativo fílmico documental, a técnica da produção da verdade no cinema-documentário.

Na Idade Média surgem outras formas de contestações e provas jurídicas em busca da verdade. Essas tais verdades são postas na sociedade para uma ação jurídica, tais como: “as provas sociais”, quando o julgado poderia estabelecer sua inocência através de doze testemunhas que jurassem a inocência do julgado (a importância social do indivíduo); as “provas de tipo verbal”, quando o acusado deveria se defender das acusações a partir de uma série de fórmulas (provas) que o inocentassem; e as “provas mágico-religiosas do juramento”, quando o julgado deveria prestar juramento para não perder o processo. Ao longo da história, existiram inúmeras outras formas de contestação e julgamento que determinariam quem estaria falando a verdade ou não, como as “provas corporais e físicas”, às quais era submetida a pessoa, no teste dos limites do seu próprio corpo – a prova do afogamento, a do andar sobre a brasa, a da luta corporal com o oponente, entre outros.

Desse modo, pode-se observar que existiram inúmeros modos de produção da verdade, tanto no campo jurídico, como no campo da produção de filmes-documentários. Dessa maneira, utilizamos esses dois âmbitos de produção da verdade como base teórica para uma prática do Ensino de Filosofia, levando essa questão filosófica para uma aula de Filosofia nos moldes das práticas cineclubistas.

A prática do cineclubes no Ensino de Filosofia

Após desenvolvermos a análise fílmica e filosófica do documentário *Performance do Real* e do texto de Foucault, podemos dar continuidade a esse exercício no campo do Ensino de Filosofia, por meio de uma proposta de ensino ligado à prática

cinclubista. Essa prática de ensino se desenvolve no ato da “problematização” das duas obras no interior da sala de aula, de modo a estabelecer um diálogo entre o texto *A verdade e as formas jurídicas* de Foucault e o documentário *Performance do Real* de Túlio de Melo.

O objetivo é produzir uma aula de Filosofia na concepção e especificidade da prática cineclubista⁴¹. A proposta é estimular, na aula de Filosofia, uma dinâmica de participação nos moldes dos cineclubes: 1. leitura e discussão do texto de Foucault; 2. exibição do filme-doc para o desenvolvimento de um diálogo em torno do texto e do documentário; 3. pensar o conceito de verdade a partir do aspecto da produção da verdade, tendo como pano de fundo a história das práticas jurídicas pensada por Foucault e a práticas dos cinedocumentaristas em seus processos de produção. Um exercício que servirá para o desenvolvimento de uma prática educativa com o objetivo de estimular um “processo de conceituação” (GALLO, 2012, p. 97 e 98) a partir de uma interpretação, de uma concepção e entendimento, alimentadas pelo diálogo entre as duas obras (o texto e o cine-doc).

Os cineclubes, desde sua origem, diferenciam-se dos cinemas, pois não se restringiam apenas à exibição do filme. Envolviam uma discussão ou debate conceitual sobre elementos da obra fílmica após sua exibição. Os cineclubistas eram pessoas que acreditavam que o cinema não era apenas um mero entretenimento, mas que se caracterizava como uma nova forma de arte. Se o cinema hoje é considerado a “sétima

⁴¹ Grupo de apreciadores de cinema que se reúnem para assistir filmes com o objetivo de estudar, debater, refletir e problematizar as questões que envolvem o cinema e promover a cultura. A prática cineclubista surge na França nos anos 1920 e no Brasil em 1929, no Rio de Janeiro (*Chaplin Clube*). Na sua relação com a Filosofia, trata-se de uma prática que estimula o ato da problematização filosófica com o uso do cinema na sala de aula.

arte” deve isso em boa parte ao movimento cineclubista, que mostrou que o cinema não apenas diverte como pensa e faz pensar. (REINA, 2016, p. 166).

Nossa proposta é que essa prática educativa se desenvolva em uma aula de Filosofia (50 min.), ao utilizar uma parte ou, um fragmento do filme-doc *Performance do Real* (um trecho de 10 minutos) em conjunto com o texto de Foucault sobre os modos de produção da verdade, *A verdade e as formas jurídicas*. Esse texto de Foucault é um dos textos programados pelo livro didático de Marilena Chauí, adotado pelo Plano Nacional do Livro e do Material Didático – PNLD (2016). Dessa forma, desenvolvemos a prática de problematização filosófica a partir das duas obras (o texto e o cine-doc), seguindo o modelo das práticas cineclubistas.

PLANO DE AULA	
TEMA DA AULA:	✓ A verdade e sua produção
TEXTO DE FILOSOFIA:	✓ Livro didático – <i>Iniciação à filosofia</i> , Marilena Chauí. (Teorias sobre a verdade – Michel Foucault. P. 113 a 116).
FILME/DOCUMENTÁRIO:	✓ <i>Performance do Real</i> – de Túlio de Melo (2020). Trechos selecionados.

OBJETIVO GERAL:	✓ Referente à Unidade 3 do livro didático, ministrar uma aula sobre o texto <i>A verdade e as formas jurídicas</i> de Foucault, em diálogo com as questões do filme-doc <i>Performance do real</i> .
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	✓ Compreender as ideias fundamentais do texto de Foucault; ✓ Pontuar a definição de verdade na segunda conferência do texto de Foucault, (Rei Édipo); ✓ Correlacionar o texto de Filosofia com o filme-doc (debate e diálogo).
METODOLOGIA:	✓ Aula expositiva com leitura e discussão do texto, e a exibição do filme-doc para o debate.
RECURSOS DIDÁTICOS:	✓ Quadro e pincel; ✓ Equipamento de projeção, retroprojektor; ✓ Notebook; ✓ Livro didático; ✓ Atividade impressa.
AValiação:	✓ Participação dos alunos (diálogo). ✓ Atividade impressa; Análise fílmica e Análise filosófica.

BIBLIOGRAFIA:	✓ CHAUI, Marilena. <i>Iniciação à filosofia</i>: volume único, Ensino Médio, 3 ed. São Paulo: Ática, 2016. p.114. ✓ FOUCAULT, Michel. <i>A verdade e as formas jurídicas</i>. Rio de Janeiro: Nau, 2005, p.11. Filme-doc: ✓ <i>Performance do Real</i> – de Túlio de Melo (2020)
----------------------	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista dos argumentos apresentados, esse artigo traz uma discussão fundamental para o campo do cine-documentário, na qual problematizamos o seu processo de produção (roteiro, produção, personagem) para afirmar que o cinema documentário tem uma relação com verdade, porém, há uma produção dessa tal verdade produzida pelos cineastas-documentaristas. Desse modo, repensamos a prática de produção da verdade no campo filosófico, em uma outra perspectiva, com a produção da verdade no campo jurídico do período da Grécia Antiga, fundamentados pelo texto de Foucault. E, por fim, utilizamos todo esse debate filosófico e cinematográfico para sala de aula como prática educativa para o Ensino de Filosofia.

REFERÊNCIAS

CHAUI, Marilena. **Iniciação à filosofia**: volume único, Ensino Médio, 3 ed. São Paulo; Ática, 2016.

DI TELLA, Andrés. *O documentário e eu*. In: MOURÃO, Maria Dora e Amir Labaki. **O cinema do real**. (orgs.). 1º edição Cosac Naify Portátil, São Paulo: Cosac Naify, 2014. (p. inicial 95, p. final do cap. 114).

FARHI NETO, Leon. *O que é o cine-documentário?* In: SANTANA, Juliana; SOUZA, Raquel Castilho; DUARTE, Fábio Henrique; et ali (Orgs.). **Filosofia em debate**. Vol. 2. Palmas: EDUFT, 2019. Disponível em: <<https://ww2.uft.edu.br/index.php/eduft/catalogo/ebooks>>. Acesso em: 11.06.2019.P. 81-89.

FLAHERTY, Robert. *Como filmei Nanook, o esquimó*. In: LABAKI, Amir. **A verdade de cada um** (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015; vários tradutores 6 ils. (p. inicial 20, p. final do cap. 29).

FOUCAULT, Michel. **A verdades e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novais... et al. Rio de Janeiro: NAU Editora. 2005.

GALLO, Sílvio. **Metodologia do ensino de Filosofia: Uma didática para o ensino médio**. Sílvio Gallo - Campinas, SP: Papirus, 2012.

LABAKI, Amir. **A verdade de cada um**. Amir Labaki (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2015; vários tradutores 6 ils.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real**: 1º edi. Cosac Naify, 2014. 448 p. 20 ils.

REINA, Alessandro. **Cinema e filosofia: ensinar e aprender filosofia com os filmes**. / Alessandro Reina. / Curitiba: Juruá, 2016. 206p. (Biblioteca de Filosofia e Educação Filosófica).

KIESLOWSKI, Krzysztof. *Sobre o filme documentário*. LABAKI, Amir. **A verdade de cada um**. (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015; vários tradutores 6 ils. (p. inicial 231, p. final do cap. 232).

Vol. II, jan. 2022.

COLAGEM 9 - Em Casa⁴²



⁴² Colagem produzida pelos membros da Equipe de Arte da Mostra [em]curtas.

¿VIVES EN PILOTO AUTOMÁTICO? - ¡STOP!

Paola Estefanía Vivanco Campaña⁴³

Rodrigo Xavier Araujo Játiva⁴⁴

RESUMEN: STOP es un cortometraje que invita a la reflexión sobre la importancia de las pequeñas cosas en la vida; se fusiona la belleza de la naturaleza y la cultura andina. El cortometraje aborda una situación que actualmente viven las familias debido a la situación de la pandemia COVID-19, los padres trabajan desde sus hogares, sin darse cuenta que en el día a día puede afectarse el tiempo de calidad y la comunicación con sus hijos; y han encontrado en la tecnología un camino para entretenerse, lo que conlleva a una afectación del tiempo para disfrutar bellos momentos en familia. Situación que puede incidir en el desarrollo emocional de los niños porque viven en un entorno de soledad, sin manifestaciones de afecto que debilitan los vínculos familiares necesarios para un desarrollo sano y positivo a lo largo de su vida; el anhelo de ser escuchados y compartir momentos felices con sus padres, principalmente, en lugares tranquilos como la naturaleza. El cortometraje incluye escenas en la ciudad de Quito y un lugar de la sierra ecuatoriana rodeado de montañas y bosques, dedicado a la agricultura y ganadería, llamado Saquisilí. Se complementa con atuendos típicos de los pueblos indígenas ecuatorianos, y su modo de vida diario centrado en labores agrícolas y una vida en contacto con la naturaleza. Se pone énfasis en que las situaciones más sencillas como respirar aire puro, sentir la tranquilidad del bosque o recibir un abrazo de los padres, pueden ser suficientes para vivir felices. Todos estos elementos se fusionan para mostrar que las familias están viviendo en un piloto

⁴³ Autora. E-mail: paolae.vivanco@gmail.com

⁴⁴ Asesor. E-mail: xaraujoludoteca@gmail.com

automático, y es necesario hacer un “STOP” a nuestra vida diaria para apreciarnos a nosotros mismo y disfrutar de lo maravilloso que está a nuestro alrededor, especialmente, compartir momentos en familia para fortalecer las relaciones entre padres e hijos.

PALABRAS CLAVES: Stop; piloto automático; cultura andina.

¿DO YOU LIVE ON AUTOPILOT? - TO ¡STOP!

ABSTRACT: STOP is a short film that invites people to reflect on the importance of the little things in life; it also fuses with the beauty of nature and the Andean culture. The short film address drawbacks, which families are currently experiencing due to the COVID-19 pandemic: parents working extensive hours from their homes, forgetting day by day sharing time and communicate with their children, technology as a way to entertain their children, which interferes with enjoying beautiful moments in the family. A situation that can affect the emotional development of children because they live in an environment of loneliness, without manifestations of affection that weaken the family ties those necessary for developing healthy and positive throughout their life. The right to be heard, and share happy moments with their parents in quiet places, like nature. The short film includes scenes in the city of Quito and a place in the Ecuadorian highlands surrounded by mountains and forests called Saquisilí, a magical place dedicated to agriculture and livestock. The film also shows the typical attire of the Ecuadorian indigenous peoples, and their daily way of life centered on agricultural labor, and life in contact with nature. It emphasizes the simplest situations such as breathing fresh air, feeling the tranquility of the forest, or receiving a hug from parents, those that motivate children to live happily. All of these elements merged to show that families are living on automatic pilot, and it is necessary to make a "STOP" to our daily life to appreciate ourselves and enjoy how wonderful is around us, especially, sharing family moments to strengthen parent-child relationships.

KEYWORDS: Stop; automatic pilot; andean culture.

PRELUDIO

El cortometraje STOP muestra una situación de la vida diaria que viven las familias, en donde, los padres han adaptado sus hogares para realizar actividades de oficina en casa debido a la pandemia de COVID-19, usando dispositivos tecnológicos como computadoras, celulares, tabletas y otros dispositivos móviles para conectarse a su trabajo; lo que conlleva a que se afecte el tiempo para disfrutar bellos momentos con los hijos o miembros de su familia.

En esta situación familiar vive LEIA, una niña de 8 años que no tiene la atención de sus padres porque están trabajando; a cambio, le entregan un dispositivo móvil para que se distraiga sola, invita a su hermano a jugar y tampoco acepta, LEIA juega por varias horas en su Tablet hasta que se aburre y se duerme.

La historia toma un rumbo diferente, LEIA viaja a un mundo mágico rodeado de montañas, árboles, río y sembríos de la sierra ecuatoriana. LEIA se pone feliz porque está en la naturaleza y viste un traje típico de la cultura andina ecuatoriana; se siente libre y disfruta momentos alegres con sus padres, ellos le brindan la atención que ella anhelaba. También, disfruta con su hermano, juegan y corren entre los sembríos. LEIA siente el calor del día y agradece al sol, usa el lenguaje quechua “Taita inti” (padre sol).

Finalmente, LEIA regresa a su vida diaria y se da cuenta que todo sigue igual, que sus padres siguen trabajando en las computadoras y celulares. Ella decide hacer un “STOP” a esa situación, conversa con sus padres, reflexionan sobre su actuación en casa y se dan cuenta que las pequeñas cosas que comparten con sus hijos los ayudará a mantenerse unidos y felices.

Con el cortometraje STOP se pretende crear conciencia sobre la importancia de las cosas en la vida para mejorar las relaciones familiares, y que las acciones que los padres realizan día a día pueden afectar de forma positiva o negativa en el desarrollo de los niños a lo largo de su vida.

MOTIVACIÓN

He realizado este cortometraje porque quiero que todas las familias disfruten de los pequeños detalles que nos regala la vida, que a los niños no les suceda que sus padres que están trabajando en casa todo el día, pase el día a día sin que existan esos espacios de tiempo en familia para jugar, conversar o disfrutar un juego en familia juntos, y de ser posible salir a caminar o disfrutar de la naturaleza de forma segura ahora que vivimos esta nueva vida por la pandemia.

También, porque me gusta la naturaleza, ir al bosque, escuchar el canto de los pájaros, correr en el campo y disfrutar con mi familia en los viajes a los diferentes lugares de Ecuador, como lo hacíamos antes de la pandemia; me gustaría motivar a que se cuide este valioso tesoro que tenemos, la naturaleza y motivar a que las personas disfruten en ella.

Imagino que al igual que yo, otras familias deben estar pasando algo parecido a lo que vivimos algunas familias ecuatorianas y quiero que las familias del mundo reflexionen sobre organizar mejor su tiempo para trabajar y disfrutar de las pequeñas cosas que tenemos a nuestro alrededor como la familia, la naturaleza.

Pienso que no deberíamos dejar que nuestras familias vivan en un piloto automático, todos necesitamos hacer un STOP (parar) para apreciar lo maravilloso que día a día nos regala la vida y vivir cada minuto intensamente.

Es por ello, que el cortometraje de este proyecto muestra una problemática real, el sentimiento de soledad de los niños y el anhelo de ser escuchados y compartir momentos felices con sus padres, principalmente, en lugares tranquilos como la naturaleza.

PROBLEMÁTICA QUE ABORDA EL CORTOMETRAJE

El cortometraje aborda una situación que actualmente viven las familias debido a la situación de la pandemia, incluso la mía, los padres trabajan desde sus hogares, sin darse cuenta que en el día a día puede afectarse el tiempo de calidad y la comunicación con sus hijos; y se ha encontrado en la tecnología un camino para entretenerse, sin embargo, existen otras alternativas de compartir en familia, mejorar las relaciones familiares y disfrutar las cosas lindas que nos regala la vida.

Esta situación puede afectar el desarrollo emocional de los niños porque viven en un entorno de soledad, sin manifestaciones de afecto que debilitan los vínculos familiares necesarios para un desarrollo sano y positivo a lo largo de su vida.

Además, se limita la comunicación entre padres e hijos, en donde, los niños disminuyen su confianza hacia los padres para demostrar las emociones que están sintiendo, como el miedo, el enojo, la alegría, la tristeza; lo que puede ocasionar inseguridades para toda la vida.

Si no se crea conciencia sobre esta problemática, muchas familias no se dan cuenta que están afectando a sus hijos y que a futuro pueden ocasionar estrés y problemas familiares.

HIPÓTESIS

El cortometraje será un medio de reflexión que reducirá la cantidad de familias que viven en piloto automático y que no disfrutan de las pequeñas cosas de la vida.

OBJETIVO GENERAL

- Invitar a las familias hacer una reflexión sobre la importancia de las pequeñas cosas de la vida para mejorar las relaciones familiares.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Motivar a las familias para que no vivan en un piloto automático ocasionado por los dispositivos electrónicos.
- Promover la unión familiar a través del contacto con la naturaleza, de sus paisajes y de lo que se encuentra a su alrededor.
- Rescatar la diversidad de la cultura andina ecuatoriana.

2. REFERENCIAS

María Elena Gómez y María Fernanda González manifiestan en el libro “Inteligencia Emocional” que: “el primer amor que recibe el individuo es el de sus padres; y que durante la primera infancia se desarrolla un vínculo positivo o negativo, que crea las bases hacia las diversas formas de establecer afecto a lo largo de la vida”.

También, “la familia es el lugar donde el niño obtiene la seguridad y afecto, y la identidad que requiere para un desarrollo sano y positivo; el amor que se construye entre padres e hijos y los actos amorosos contribuyen a que el niño alcance autonomía, madurez y estructura emocional que permitirá el desarrollo”.

Según Gómez y González (2009, p.19-21),

(...) en la actualidad las niñas y niños han tenido que adaptarse a crecer en ambientes de soledad; en donde, los padres deben trabajar y sacrificar el tiempo de dedicación a los hijos; motivo por el cual es importante plantear alternativas que permitan, tanto a los padres como a los hijos estar más cerca y mantener los lazos de afecto; así como, suspender el trabajo por un momento y dedicar atención a sus hijos; y mantener una comunicación abierta que permita hablar sobre los sentimientos, expresar el miedo, la ansiedad o angustia.

PROCESO METODOLÓGICO DE DESARROLLO DEL CORTOMETRAJE

El cortometraje STOP está elaborado usando la metodología de gestión de proyectos, clasificado por fases (planificación, diseño, ejecución y resultados) y actividades planificadas desde la investigación inicial hasta el desarrollo del producto final. También, se hace una combinación con las actividades de las fases de creación de cortometrajes (escritura del guion, pre-producción, producción y post-producción).

Las fases y actividades del proyecto son:

- **Planificación del proyecto**

- Elaboración de cronograma de proyecto.
- Identificación de idea inicial y la hipótesis del cortometraje.
- Investigación bibliográfica sobre cortometrajes, cultura andina y la importancia de las relaciones familiares.

- **Diseño de proyecto**

- Elaboración de dibujos y storyboard del cortometraje.
- Elaboración de guion del cortometraje.
- Coordinación de lugares, vestimenta, equipos y materiales para filmación de escenas.

- **Ejecución de proyecto**

- Elaboración de logo del equipo.
- Filmación de escenas del cortometraje.
- Selección de música del cortometraje
- Edición del video de cortometraje.

- **Resultados del proyecto**

- o Video final del cortometraje.
- o Elaboración de video de presentación del cortometraje.
- o Elaboración del poster del proyecto

El proyecto usa la investigación bibliográfica para recopilar información sobre la producción de cortometrajes como la creación de la idea central; storyboard; elaboración del guion y sus diálogos; opciones para realizar filmaciones, por ejemplo: plano cerrado y abierto; edición de video e inclusión de música; así como, cortometrajes que han sido reconocidos por su calidad a nivel internacional.

También, indagación sobre la cultura andina ecuatoriana, sus costumbres, la vestimenta, lugares, modo de vida en la sierra andina ecuatoriana, y lenguaje quechua; con la finalidad de rescatar parte de su cultura y mostrarla al mundo a través del cortometraje; y la observación de las costumbres de una comunidad indígena de la sierra ecuatoriana.

Finalmente, se investiga sobre la importancia de las relaciones familiares entre padres e hijos para vivir en armonía familiar; así como, el vivir en “piloto automático” puede afectar las relaciones familiares.

CRONOGRAMA DEL PROYECTO

FECHA	ACTIVIDAD	RESULTADOS OBTENIDO
Planificación del proyecto		

23– 28 febrero 2021	Elaboración de cronograma de proyecto	Cronograma inicial de trabajo
23 – 28 febrero 2021	Identificación de idea inicial y la hipótesis del cortometraje.	Idea inicial e hipótesis del proyecto.
23 febrero – 07 marzo 2021	Investigación bibliográfica sobre cortometrajes, cultura andina y la importancia de las relaciones familiares.	Información sobre cortometrajes y forma de abordar su contenido, las costumbres sobre la cultura andina y la importancia de las relaciones familiares.
Diseño de proyecto		
01– 07 marzo 2021	Elaboración de dibujos y storyboard de las escenas principales del cortometraje	4 dibujos y storyboard del cortometraje
01– 07 marzo 2021	Elaboración inicial de guion de cortometraje.	Guion preliminar de cortometraje.
08 – 14 marzo 2021	Coordinación de lugares, vestimenta, equipos y materiales para filmación de escenas.	Lugares de filmación, vestimenta de los actores y equipamiento requerido para la filmación.

Ejecución del proyecto		
15 – 21 marzo 2021	Elaboración del logo del equipo	Logo del equipo AYLLU (familia).
08 – 21 marzo 2021	Filmación de escenas del cortometraje	Escenas del cortometraje.
08 – 21 marzo 2021	Selección de música del cortometraje	Música para las escenas del cortometraje.
08 – 28 marzo 2021	Edición del video del cortometraje	Video del cortometraje editado.
Resultados del proyecto		
22 – 28 marzo 2021	Video final del cortometraje	Cortometraje final “STOP”
22 marzo – 01 abril 2021	Elaboración de video de presentación del cortometraje	Video de presentación del cortometraje STOP.
29 marzo – 01 abril 2021	Elaboración del poster del proyecto	Poster del cortometraje

LUGAR DE LA FILMACIÓN

El cortometraje se realizó en los siguientes lugares:

- Casa de Paola Vivanco, Ciudad de Quito, Provincia de Pichincha, Ecuador.

- La ciudad de Quito es la capital del Ecuador, es una hermosa ciudad declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad, está situada en la cordillera de los Andes, es una ciudad colonial y moderna.

- Cantón Saquisilí, Provincia de Cotopaxi, Ecuador

- El cantón Saquisilí pertenece a la provincia de Cotopaxi, lleva su nombre en honor al volcán activo más alto del mundo (5,897 m snm), en esta zona las personas se dedican principalmente a la agricultura y ganadería, es un lugar con hermosos paisajes de naturaleza, en donde, sus habitantes rescatan mucho la cultura andina en su vida diaria.

MÉTODOS Y TÉCNICAS

- Técnica “lluvia de ideas” para encontrar el tema que se tratará en el proyecto.
- Se usa la observación simple para conocer las costumbres las personas en una comunidad andina que serán incluidas en el cortometraje.
- Técnicas de grabación y edición de escenas del cortometraje.

RECURSOS HUMANOS

Los recursos humanos que participaron en el proyecto son:

- Personajes: Paola Vivanco, Andrés Vivanco, Karina Campaña y Javier Vivanco
- Desarrollo de guion: Paola Vivanco
- Dirección: Javier Vivanco
- Asesoramiento del Colegio Ludoteca: Xavier Araujo

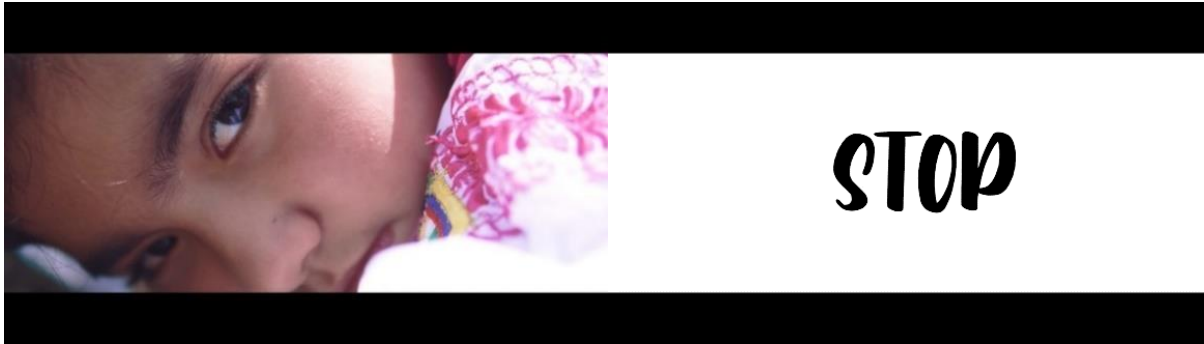
RECURSOS TÉCNICOS

Los recursos técnicos son usados para la creación del cortometraje son: Smartphone: Iphone X, Cámara: Canon T3i, Trípode de filmación, Alvoxcon UHF Wireless headset microphone, reflector de iluminación, computadora Dell Inspiron 7000 Series, conexión a internet, software de edición de video: Wondershare Filmora9 y dron djimavic mini.

RESULTADOS Y DISCUSIONES

El propósito y objetivos del proyecto fue cumplido de acuerdo a lo planificado, el producto final es el cortometraje “STOP” creado por el autor del proyecto. El cortometraje fue desarrollado en inglés con subtítulos en español para que el mensaje llegue a la mayor cantidad de familias alrededor del mundo. En la imagen 1 se muestra la portada del cortometraje.

Imagen 1: Cortometraje STOP, portada Autora: Paola Vivanco.



A futuro se prevé socializar el cortometraje a más personas y conocer el impacto ocasionado en las familias.

LIGAS DEL CORTOMETRAJE

EXPLICACIÓN del Proyecto: <https://youtu.be/CZGSJ0lpgX4>

CORTOMETRAJE: <https://youtu.be/0062z5T4lcI>



En la imagen 2 se muestra a la autora del proyecto, Paola Vivanco, estudiante de 4to de básica del Colegio Ludoteca Padre Víctor Grados, 9 años; y el asesor del proyecto, Lcdo. Xavier Araujo, maestro en Ciencias de la Educación mención Idiomas.

Imagen 2: Cortometraje STOP, equipo del proyecto. Autora: Paola Vivanco.



El proyecto incluye palabras en quechua (lenguaje usado las comunidades indígenas andinas) para rescatar y mostrar parte de su cultura; por ejemplo, el logo del equipo (imagen 3), el cual está representado por la palabra quechua “AYLLU”

que significa “FAMILIA”, contiene la línea circular que representa a “TAITA INTI” que significa “Dios SOL” en la cultura andina, que ilumina y da calor a la familia representada por los triángulos y círculos.

Imagen 3: Cortometraje STOP, logo del equipo en lenguaje quechua. Autora: Paola Vivanco.

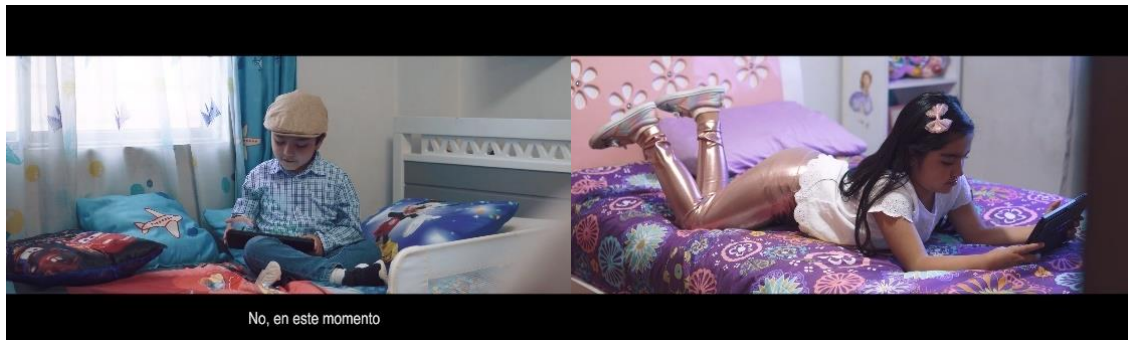


El cortometraje STOP contiene escenas sobre una problemática existente en algunas familias en el mundo, en donde, los niños son afectados principalmente por la falta de atención de sus padres y en su lugar les entregan dispositivos electrónicos para que se distraigan solos (Imágenes 4 y 5); en muchos casos los hijos viven en soledad.

Imagen 4: Cortometraje STOP, escena de padres trabajando y entrega la Tablet a su hija Autora: Paola Vivanco.

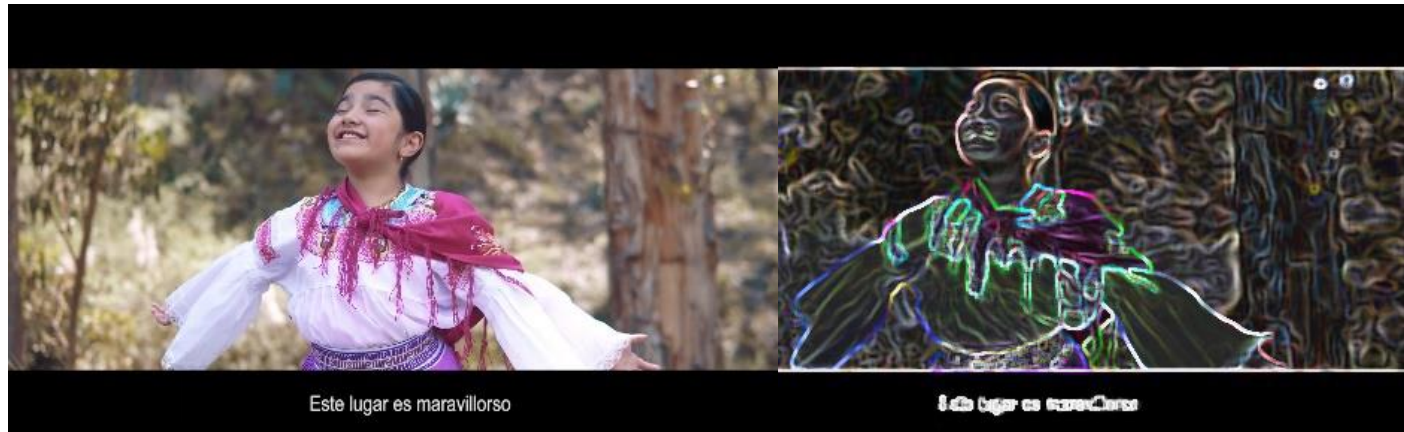


Imagen 5: Cortometraje STOP, escena de niños jugando con Tablet. Autora: Paola Vivanco.



El cortometraje STOP hace una fusión de paisajes de la naturaleza y parte de la cultura andina ecuatoriana para mostrar la importancia de la vida familiar, el amor que debe existir entre padres e hijos y cómo las pequeñas cosas que están a nuestro alrededor como respirar aire puro, caminar en la naturaleza o jugar en familia pueden ser suficientes para vivir felices. En la imagen 6, LEIA se despierta sorprendida en un lugar rodeado de montañas y sembríos; ella está emocionada porque está vestida con un atuendo andino que representa belleza y diversidad.

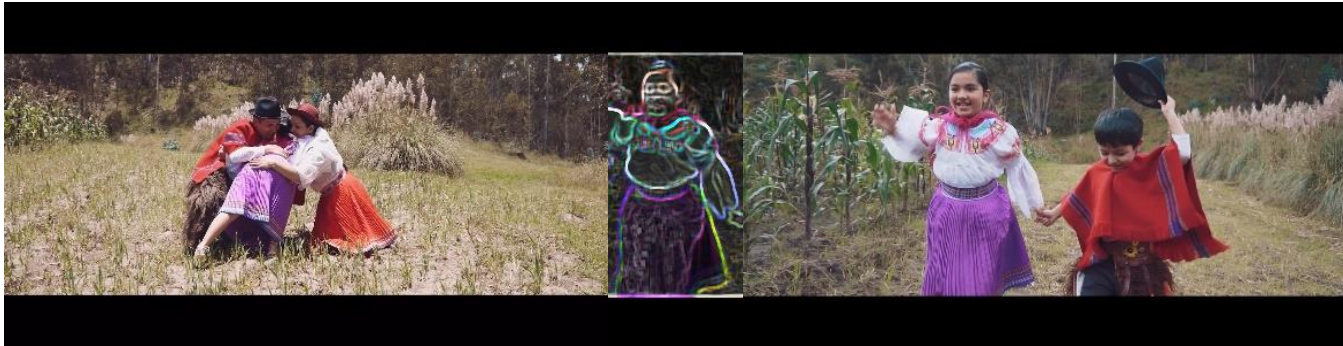
Imagen 6: Cortometraje STOP, escena de niña disfrutando de la naturaleza en zona andina. Autora: Paola Vivanco.



LEIA se sorprende al ver a su familia, ella recibe la atención anhelada de sus padres (imagen 7), quienes están cultivando los sembríos; juega con su hermano en la naturaleza (imagen 8) y disfruta momentos maravillosos junto a su familia.

Imagen 7: Cortometraje STOP, escena de familia reunida en la naturaleza. Autora: Paola Vivanco.

Imagen 8: Cortometraje STOP, escena de los hermanos jugando en la naturaleza. Autora: Paola Vivanco.



Finalmente, las escenas del cortometraje STOP invitan a las familias a la reflexión sobre el modo de vida que llevan debido a la pandemia COVID-19 (imagen 9) y muestra la importancia de dejar de vivir en piloto automático para disfrutar de las pequeñas cosas de la vida, principalmente compartir en familia (imagen 10).

Imagen 9: Cortometraje STOP, escena que invita a reflexión sobre el modo de vida. Autora: Paola Vivanco.



Imagen 10: Cortometraje STOP, escena que representa la unión familiar. Autora: Paola Vivanco



En la tabla1, se muestra el storyboard del cortometraje, el cual contiene un conjunto de gráficos y la descripción general de las escenas principales mostradas en secuencia para entender la estructura del cortometraje antes de iniciar con la filmación.

Tabla 1: Cortometraje STOP, Storyboard. Autora Paola Vivanco.

STORYBOARD	
1 A LA FAMILIA NO LE IMPORTA LEIA Y SU HERMANO 	2 LEIA VA A MUNDO MÁGICO 

LEIA (8 años) vive con su familia; un día ella se aburre de jugar sola y pide a sus padres que jueguen con ella, pero no lo hacen porque están ocupados y en su lugar le dan un Tablet para que se distraiga sola. De igual manera, su hermano Andrés no quiere jugar porque está ocupado en su Tablet.	LEIA regresa triste a su habitación porque su familia no le presta atención, juega con su Tablet hasta que se queda dormida. Inmediatamente LEIA va a un lugar mágico.
3 LEIA VIVE MOMENTOS FELICES CON SU FAMILIA EN LA NATURALEZA 	4 LEIA REGRESA A SU CASA 

LEIA despierta en un lugar rodeado de montañas y árboles. Ella se pone feliz porque está en la naturaleza y viste un traje típico de la cultura andina del Ecuador. LEIA juega en los sembríos, disfruta momentos felices con sus padres y su hermano Andrés; disfruta caminando en la naturaleza, escuchar el sonido de las aves y del agua que fluye en el río.	LEIA regresa a su casa y se da cuenta que todo sigue igual, y decide hacer un STOP a su situación familiar; conversa con sus padres y juntos viajan al lugar que LEIA había visitado en su sueño. La familia comprende que hacer un STOP a su rutina diaria y que las pequeñas cosas pueden cambiar su vida.
--	--

El guion del cortometraje contiene la narración de las escenas, con descripciones de los personajes, los lugares de filmación, identificación del área interna o externa de la filmación, las descripciones de las escenas y los diálogos. El guion del cortometraje fue desarrollado en idioma inglés y contiene ciertas palabras en lenguaje quechua usados en la cultura andina.

GUION DEL CORTOMETRAJE

SHORT FILM “STOP”

CHARACTERS:

- LEIA (8) – Paola Vivanco(daughter)
- ANDREW (6) – Andrés Vivanco (son)

- KARINA – Karina Campaña(mother)
- XAVIER – Javier Vivanco (father)

PLACES:

- Paola's house.
- Saquisilí Canton, located at the Cotopaxi Province.

SCENES



1. FAMILY DOES NOT CARE ABOUT LEIA AND HER BROTHER Int./DAY

In the house, some images of families working are presented. They don't speak because they are busy, doing their home office activities.

LEIA (8)

(In life, there are words that say little and silence that say a lot).

In the LEIA's bedroom, LEIA is playing with her dolls, she doesn't like to play alone and decide invites her family to join in the game. LEIA goes to find her mother. KARINA is working concentrated on the computer.

LEIA

Mommy, do you want to play with me?

KARINA

(Without looking at LEIA)

Sorry, I'm busy, tell your dad.

LEIA gets sad and she goes to her father. XAVIER is at a business conference on the computer. He is using head-phones.

LEIA

(She touches her dad's arm)

Daddy, do you want to play with me?

my mom doesn't want to play with me.

XAVIER

(Goes back to see LEIA)

Shhh! I am in a business meeting.

LEIA

(With a smile on her face)

I built the castle with my toys.

Let's play!

XAVIER

(He takes the Tablet and he gives LEIA)

I'm going to be at the meeting for 2 hours.

I can't play with you.

You can play with this tablet.

LEIA takes tablet, she gets sad. She goes to ANDREW's bedroom; HE is playing with his tablet. ANDREW (6) doesn't return to see LEIA because he is concentrated on his game. LEIA goes to her bedroom.

LEIA

(She looks her brother ANDREW)

ANDREW, do you want to play with our toys?

ANDREW

(Without looking at LEIA)

No, in this moment.

LEIA GOES TO A MAGICAL WORLD Int./DAY

In LEIA's bedroom, she feels alone because her parents aren't pay attention to her. She opens her tablet and she starts to play.

After minutes, LEIA gets tired and falls asleep deeply and she travels to magical, peaceful and beautiful place.

LEIA LIVES FAMILY'S HAPPY MOMENTS IN THE NATURE Ext./DAY



LEIA is in a place surrounded by mountains and trees. There are fields of corn and carrot.

LEIA is wearing a typical costume of the Ecuadorian Andean highlands and her family too; she is surprised and happy, she decides to walk through the way of that place. In the background, shots of the landscape, mountains and river. She is happy.

LEIA

(Surprised)

¿Where am I?

(She looks her clothes)

I'm beautiful!

(She looks around)

This place is wonderful!

(LEIA smile and walk between corn plants)

the beauty of its landscapes

(LEIA takes a deep breath and she stretches her arms out)

the freedom of the birds

LEIA looks at her family KARINA, XAVIER and ANDREW are also on that place. KARINA and XAVIER are working on the carrot field.

KARINA

(She sees LEIA)

LEIA join us

We are waiting for you!!!

LEIA

(She goes to her parents and they hug her)

Beautiful

JAVIER

Let's go with ANDREW

Then, she plays with her brother ANDREW. She shares some happy moments with her family.

LEIA

(LEIA goes to ANDREW)

ANDREW, can you play with me?

ANDREW

Yes

(ANDREW closes his eyes and LEIA hides)

One, two, three, four, five, six...

(LEIA hides and ANDREW seeks her)

LEIA is walking on the corn fields and she touches plants. She is happy.

(LEIA looks at the sky and she raises her arms)

(Speaks in Quechua Language)

Taita Inti!

LEIA and her dad walk around that place, then, they go to the nearest river in the place.

LEIA

Daddy, can we go to the river?

XAVIER

Of course, honey, let's go.

LEIA and her dad hold hands and walk towards river, they go to nearest river. In the background, trees, corn plants and river are shown.

LEIA

(They look together the river, birds and forest)

LEIA RETURNS HER HOME Int./DAY



LEIA returns her home. She goes to her family and looks everything is the same. In background, KARINA y JAVIER are working.

LEIA

(Looking to the camera)

Stop!!!

The little things can change our lives.

(Everyone want to achieve great things, but, no one is realizing that life is made of small details)

LEIA, KARINA, ANDREW and XAVIER appear in same place that LEIA had visited. LEIA's family walking hand in hand.

Foto(s) detrás de las cámaras







CONCLUSIONES

Es necesario hacer un STOP en nuestra rutina diaria para reflexionar sobre lo maravilloso que tenemos a nuestro alrededor y disfrutar las pequeñas cosas de la vida que nos ayudan a mejorar las relaciones familiares.

Todos quieren conseguir grandes cosas, sin darse cuenta que la vida está hecha de pequeños detalles como respirar aire puro, escuchar el sonido de las aves o simplemente caminar, y sobre todo compartir esos momentos con tus seres queridos.

BIBLIOGRAFÍA

Ana Belén Fernández del Río, A. J. (01 de 06 de 2017). *El cortometraje como herramienta innovadora para el alumnado con altas capacidades en Educación Primaria*. (Universidad de Málaga) Obtenido de Revistas uma editorial: <https://revistas.uma.es/index.php/innoeduca/article/view/1962/2457>

Fundación La Caixa. (24 de 01 de 2019). *Una forma sencilla de estructurar un cortometraje antes de escribir el guion*. Obtenido de Fundación La Caixa: <https://www.participamelies.com/2019/01/24/estructura-cortometraje-guion/>

GÓMEZ BELTRÁN, M. E. (2009). *Inteligencia Emocional* (Segunda ed.). Colombia: Ediciones Gamma.

González, J. H. (s.f.). *Cortometrajes con valor educativo. Algunas pautas para su uso en tutoría*. Obtenido de Centro de Comunicación y Pedagogía: <http://www.centrocp.com/cortometrajes-valor-educativo-pautas-para-uso/>

Le Prince International Film Festival. (23 de 06 de 2020). *Guiones para cortometrajes de 5 minutos*. Obtenido de Le Prince International Film Festival: <https://www.lepiffest.org/guiones-para-cortometrajes-de-5-minutos/>

Literanautas. (11 de 07 de 2012). *Literautas si te gusta escribir*. Obtenido de Cómo escribir el guión de un cortometraje: el formato: <https://www.literautas.com/es/blog/post-1453/como-escribir-el-guion-de-un-cortometraje-el-formato/>

Marcos, M. (s.f.). *Y tú...¿vives en piloto automático?* Obtenido de María Marcos Psicóloga: <https://www.mariamarcospsicologamadrid.com/coaching-desarollo-personal/y-tu-vives-en-piloto-automatico/>

Ramírez, D. (Dirección). (2015). *Titiritero* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=JrQqlplolhk>

Reyes, A. (s.f.). *¿Vives en piloto automático?* Obtenido de psicoemocionat: <https://www.psycoemocionat.com/vives-en-piloto-automatico/>

Ruiz, C. (Dirección). (2015). *Re-play* [Película]. Obtenido de http://www.sems.udg.mx/galeria_de_videos/re-play-cortometraje-de-carlos-ruiz-ganador-en-infomatrix-2015



O RETRATO NU DE UMA GERAÇÃO, AGORA (EM)CASA

Henrique França Correia

Curtas da Mostra de maio revelam os traços que estão definindo o cinema da geração Z.

Todo filme é um retrato de seu tempo, como Bazin define em “A ontologia da imagem”, a imagem é o processo moderno de mumificação, onde registramos a nossa existência para a eternidade por meio dessas reações químicas, agora algorítmicas, em meio a luz. Por isso que o uso do adjetivo “datado” de forma pejorativa para o cinema soa equivocado. Não é à toa que um dos principais recursos de retórica em estudos acadêmicos relacionados à modernidade está nesses recortes em 24 quadros por segundo.

Quando falarmos sobre o atual momento, que ensaia um fim para 2022, provavelmente iremos ter no consciente coletivo as imagens de arquivo vindas do jornalismo. Uma obra do acaso transformou esse modus operandi padronizado da cobertura de imprensa em uma forma de potencialização do caos atual. Ver as diversas situações e diálogos absurdos que percorrem esse período maior que um ano sob a mesma ótica distante e retangular de um plano médio na altura do peito, mesma composição que capturou grandes discursos dos maiores líderes, potencializa a noção do buraco a qual o mundo se pôs.

Sempre haverá facetas de um fato em que a imprensa não conseguirá manifestar ou capturar como um furo, a mudança de condições rearranja o retrato constantemente. Sob tal premissa, a arte, cultura e o conteúdo vindo das cada vez mais variadas fontes e recortes auxilia na formação desse mosaico variado e caótico, como não poderia deixar de ser. Sendo assim, os

Vol. II, jan. 2022.

curtas que estiveram presentes na Mostra [em]curtas do mês de maio revelam um recorte válido para se pôr nesta obra coletiva maior.

O recorte da mostra é de uma geração de transição, a que está na fronteira entre os millennials e os agora chamados Z, cujas memórias de infância estão em algum espectro dos dois mandatos Lula, onde a euforia da retomada chegava ao seu auge e se estabelecia enquanto indústria, antes do sucateamento das instituições após o golpe de 2016. A faixa etária dos 20 aos 27 anos que viveram o louco tráfego de redes sociais de um mundo pré-oligopólio do facebook nesse mercado, em que as únicas estáveis foram os falecidos MSN e Orkut. Os adolescentes que possuíam, no auge do equívoco e dos hormônios, constantes atualizações de informação em mãos como novidade.

Enfim, uma geração que cresceu em um mundo cujo o único fator constante em seu status-quo era a constante mutação radical de fatores. Era fatídico que o cinema, mediado por tais mãos trêmulas pela inércia, iria refletir comportamentos e vícios da mesma sob condições normais de temperatura e pressão. Porém, a pandemia privou esses novos artistas de qualquer recurso mais arrojado que pudesse trazer alguma espécie de formalismo ou tecnicidade distrativa a tal processo. Para o bem ou para o mal, as limitações revelaram um cinema que deixa seus realizadores nus diante das câmeras.

Não em um sentido esperado, em que os voice overs seguidos de reflexões sobre o momento consigam tornar-se esses manifestos que ficarão eternamente gravados como retratos maiores que a vida sobre os tempos atuais, mas sim tornar as ferramentas e recursos utilizados em seus filmes uma manifestação nítida do cerne das inspirações não manifestas dessa geração.

Televisão, Instagram e o cinema engrenagem são disparados os elementos mais presentes nos curtas postos na mostra. Os documentários vistos tem a herança do jornalismo investigativo de um Globo Repórter, onde a intervenção autoral está mais na condução dos relatos do que necessariamente nos elementos ilustrativos da imagem. Alguns documentários como *Seremos*

Ouvidas e Janelas Daqui chegam a buscar alguma particularidade que rompa com a noção de cinema podcast, aquele em que o espectador pode apenas ouvir o que está sendo dito já que a imagem apenas segue a lógica da fala. O primeiro por ser integralmente relatado por pessoas mudas exige do espectador a atenção aos gestos e legendas, enquanto o segundo busca constantemente quebrar a pose de naturalidade das suas imagens de arquivo através da inserção dos áudios da equipe ajudando seus atores sociais.

Os ensaios postos na mostra também flertam com o documentário, sob uma perspectiva de retomada nostálgica àquilo que nos foi privado com a quarentena. *Insular, Bloco do Isolamento, Não Se Pode Abraçar a Memória e Transe Tropical* buscam nesse flerte com o cinema de Jonas Mekas e Chris Marker uma forma de construir uma experiência de conforto através da crise de saudade. Porém, o resultado é a evidência do impacto da forma de conteúdo para o Instagram no cinema. Todos esses curtas, alguns mais experimentais que outros, parecem se encaixar perfeitamente aos perfis pessoais da rede social. Ainda mais que nos meados de agosto e setembro do ano passado, tornou-se rotineiro a manifestação de relatos com imagens sobre a pandemia nas timelines. É o uso do filtro de filme fotográfico, remetendo ao embrião do maior aplicativo do mundo; A busca por pequenos cliques e memórias de pequenos momentos muito exaltados nesses vídeos para o algoritmo; o foco em experiências curtas e sem grandes articulações além de um aspecto lo-fi de fundo de tela.

E por último, mas não menos importante, o cinema de ficção apresentado na mostra possui um certo fascínio pela lógica de engrenagem. Realizadores que viram cineastas como Christopher Nolan e J.J. Abrams ganharem louros por seus filmes obcecados em fechar pontas e apresentar lógicas concisas de forma quase algébrica tentaram replicar essa forma de cinema na mostra. *Cronotopo, Dez contos e Simplesmente Eu* seguem essa noção de circuito de eventos que se tornam cíclicos de forma menos rígida que suas inspirações por um certo impacto da lógica cotidiana da retomada que interfere de forma implícita a todos esses filmes.

A herança do movimento mais produtivo, no quesito quantitativo, do nosso cinema se torna mais aparente em casos como os de *Café com Rebu*, *Alcateia*, *Limbo* e *Ausência* tem muito forte esse cerne de um cinema do cotidiano urbano brasileiro, que aproxima as lentes de uma classe média ou C de um protagonismo não tão mais inédito. O problema acaba sendo os vícios da mesma que a inspirou, os filmes parecem restritos em sua identificação para uma classe média alta dos bairros nobres da zona sul carioca, por mais que nem sejam feitos por idealizadores destes arredores. São referências e problemas, que por mais universais sejam no cerne, parecem deslocados para aqueles que estão fora do convívio de tal bolha social.

Casa Entre Vértex e *Um Certo Mal Estar* possuem um aspecto performático que remete às apresentações em ar livre que não ocorrem no momento. Corpos postos sob uma condição determinada previamente que conversa com essa erupção da tão falada saúde mental que falamos. Mas ainda há o percalço de não ser uma obra viva como a que se almeja replicar, onde quem determina quando acaba é o público, ao sair do espaço onde a performance está ocorrendo

Deve ser lembrado que não há nenhum intuito de decretar para eternidade essas características, são raros os casos de cineastas estreantes (ou em sua fase inicial) com uma voz muito própria, onde as inspirações já estão sob a primazia de engrandecedoras da unidade. Ainda mais sob as condições atuais, é quase inviável cobrar um cinema de grandes aspirações ou elaborações em um período onde estamos a maioria do tempo pensando se estaremos vivos no dia seguinte. Que tiremos esse experimento de nudez como uma forma de avaliarmos a forma do cinema liderado por esses idealizadores pelos próximos 30 anos. Que seja feito dessas marcas algo aprimorado, além de um “quero ser como tal”, mas sim uma reapropriação dessas ideias de forma que converse com um aspecto mais universal. Ou elas podem ser apagadas e substituídas com novas aspirações, com um cinema de gênero ou até mesmo experimental. Tornemos a Mostra Emcurtas a prerrogativa para uma reavaliação dos rumos. Para o bem ou para o mal, ela tornou as fundações desse caminho nítidas.

AGONIA E MORBIDEZ: O ESCAPISMO DO FIM

Henrique França Correia

A Mostra junho Fantástico reflete os impactos da desilusão de toda uma geração através do cinema de fantasia.

No mês de junho de 2021, junto com a Mostra [em]curtas que mergulhou no cinema de fantasia, um estudo da Folha de São Paulo revelou o óbvio para nós jovens: a geração atual de jovens adultos, aquela que inicia sua entrada no mercado de trabalho, está em completa desilusão. Sem perspectivas de um futuro melhor, e muito menos de algum poder de agenciamento em meio a um cenário macro fundado em instabilidade em todas as camadas constantes. Uma geração que perdeu o rumo esperado com os eventos nos últimos 6 anos. Crescer e se formar em um país, depois entrar na vida adulta em outro, é um baque que poucas gerações sofreram na história da humanidade sempre, parece corriqueiro no imaginário brasileiro visto que, o país está sempre condenado à uma grande crise política a cada meia década.

Porém, a desilusão dessa faixa de idade nos parece ainda mais particular, pois é a que mais se preparou para um cenário de crise. Maior índice de adultos com ensino médio completo ensino superior e mesmo assim a imprevisibilidade do cenário político parece ter crescido igualmente para tornar todos esses esforços inúteis. Uma geração de diplomados, condenados à subempregos de condições semiescravas, providenciadas por algoritmos que enforcam a liberdade trabalhista que tanto seduz

a entrar nesses sistemas. E para aqueles que cresceram com as intenções de fazer arte, o buraco parece não menos fundo, porém simbolicamente mais deprimente.

Ver a Ancine sair de órgão ativo e eficiente do estado ao completo abandono desanima a todos. A situação da cinemateca é digna do adjetivo catastrófico, com a estimativa de 1000 pedaços da nossa história sendo apagados de forma irreversível. Acompanhar a luta de Bárbara Paz por financiamento da campanha de consideração no Oscar 2021 foi a cereja no bolo de abandono a um setor que tanto gera empregos, giro econômico e números ao Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro. Ver um ministério se tornar secretaria e ainda sendo entregue à armada mediocridade de Mario Frias, a pá de cal na perspectiva de futuro dos realizadores dessa faixa de idade.

Então, quando permitimos a fuga pela fantasia, como provocado pelo edital da Mostra [em]curtas de junho, um reflexo desse colosso de frustrações impresso nas obras dos realizadores brilhou. Dos 36 filmes vistos e exibidos no canal da Mostra [em]curtas no Youtube, para a realização deste editorial, destacam-se os elementos de terror e suspense. Um uso constante de uma iluminação forte como um filme de Dario Argento, a presença constante de um nêmesis quase inevitável em dar fim aos protagonistas. As trilhas que enrijecem em seu tom quase tribal e ritualístico compõem esse imaginário de fantasia dos filmes assistidos.

Por mais que possamos nos permitir a um exercício de escape, o subconsciente de quem faz cinema ainda puxa a obra para o terror da vida real, nos parece inevitável. Mas, para além de apontar um diagnóstico em seu conteúdo, é essencial pensar na e a forma desses filmes revelarem tal angústia.

Um dos elementos que mais chamam a atenção, principalmente por sua presença quase onisciente em todos os curtas, é o uso de uma iluminação neon que remete ao maneirismo dos anos 80. Entre os porquês óbvios, como a roupagem “profissional” que esse tipo de artifício traz ou a obsessão que essa faixa de idade tem com a estética dos anos 80, deve-se apontar um porquê mais sublime e escondido, que dialoga com a angústia acima.

Essa iluminação de apelo imagético imediato, que fabrica uma gera um produto atraente para os algoritmos de rede social, possui, no fundo de suas justificativas, uma necessidade de evidenciar o controle de algum fator nessa complexa equação que é fazer cinema em todo esse cenário maior do país. O fio de formalismo, de controle sob a produção que a maioria se apegou para provar que o seu filme é digno do nome de Cinema. Em um panorama onde nada é feito da forma como deveria, que se permita criar uma impressão imediata que não torne tão aparente essa precariedade das condições de realização da sétima arte.

Um pessimismo que condena os personagens a nunca saírem de suas situações iniciais. Foi difícil enumerar mais de 3 curtas desse recorte proposto no editorial, em que o protagonista tenha terminado o filme sob uma perspectiva melhor do que iniciou. Majoritariamente, a mostra de junho apresentou histórias onde a luta primordial está na manutenção de um status quo precário. Quando os curtas não se encerravam em um ciclo amaldiçoado, onde o personagem se via condenado a um eterno purgatório de eventos inevitáveis. A fantasia em sua faceta mais pessimista possível é aonde estamos presos a um ciclo de eventos onde o extraordinário está sempre contra nossas vontades.

Ainda falando sobre tais elementos de um cinema mais de gênero atrelado ao terror, existe uma evidente falta de habilidade em larga maioria dos curtas-metragens para a criação de tensão. Um dos fatores pode ser a falta de experiência, já que a larga maioria é dirigida por novos nomes. No entanto, há algo mais subjetivo e evidente: a falta de imprevisibilidade nesses grandes

clímaxes. Os personagens enfrentam seus nêmesis e nunca estão sob a possibilidade de modificar as situações antes da solução final. Não há aquele ciclo de tentativas frustradas composto por ações, reações e revés, apenas ações e soluções. Estas últimas muito mais arbitrárias, normalmente justificadas pelo contexto externo pelo qual o filme se pauta. Símbolo de uma compreensão de mundo cada vez mais centrada em absolutos, sem espaço para que haja alguma organização dialética para as cenas. Curtas como *Egum* e *Womaneater* (2020) parecem ter conclusões abruptas que são suavizadas através de tal imaginário.

A única categoria que remetia ao otimismo era a categoria de animação. A perspectiva de melhora se fez presente apenas onde a não realidade é inerente, visto que nos filmes de animação *não ser real* é seu princípio fundador. Ainda mais uma que cujo a imagem é diretamente moldada pelos seus realizadores, seja através do lápis, tablet ou modelador 3D, com impressionante esmero técnico, diga-se de passagem.

Entre traumas e desilusões, a mostra [em]curtas de junho aparenta cicatrizes mais fundas do que a de maio. A pandemia e o governo Bolsonaro podem estar sempre como uma leitura viável e fácil nas primeiras impressões de todas as produções, mas a dor de todos esses realizadores vai mais fundo. A fantasia de uma geração no auge da desilusão é a morbidez, o terror, o inevitável, a desilusão, a frustração, desse niilista pensamento de que seja a verdadeira rotina que estejamos condenados. E que o contexto social que crescemos não passa de um pleno delírio, uma fantasia otimista de uma realidade inevitavelmente amaldiçoada.

ENTRE FOCOS E LENTES DE LIBERDADE: 1001 TEMAS

Henrique França Correia

A Mostra de julho 1001 temas reúne inquietações e encontros da geração atual com o cinema.

Apresentar uma linha que una todos os 18 filmes vistos para esse editorial, novamente seguindo o critério de recompensa aos participantes que dedicaram alguns minutos para registrarem suas obras no Tmdb das mostras anteriores, é uma árdua tarefa já para uma que possua um eixo-temático melhor definido como as de maio e junho. Em uma mostra de eixo temático livre como a feita no mês de julho, carinhosamente nomeada de 1001 temas, é próximo do impossível. Mas sobre o pretexto que a liberdade nos traz, possamos traçar um panorama de influências e tendências do cinema brasileiro.

Assim como nas outras duas mostras anteriores, o atual e turbulento político brasileiro se reflete de forma mais direta em curtas como *Dia de Mudança* e *Sob a Luz do Entardecer*, ambos que atacam seus contextos ao cerne sem grandes floreios. O primeiro acerca de um debate sobre a democracia brasileira e o que a eleição de Jair Messias Bolsonaro; enquanto o se localiza em tempos mais próximos, onde o contexto da pandemia já nos assolava. Porém, em uma das sinas dessa geração pós-retomada, são filmes que se entregam à verborragia como forma de poesia social. E como consequência de uma forma que

prioriza o discurso à naturalidade, são falhos e artificiais. O debate entre a consciente protagonista e os inconsequentes adolescentes em *Sob a Luz do Entardecer* no elevador seria digno do adjetivo constrangedor. Um discurso que encaixaria muito bem em um tweet viral, mas que ao ser posto para a carne e osso de seus atores, torna-se oco.

Outros dois curtas que parecem discípulos da nossa ascensão do início do século são *Nós* e *Encerramento* que abordam um contexto bem típico da classe média-alta dos bairros da zona sul carioca. O primeiro importa diretamente dos Estados Unidos de um colégio, com bullies e nerds estritamente definidos, mas que se permite ao misticismo da quebra desses arquétipos em seus últimos 5 minutos através de um elemento metafísico que puxa o filme para um thriller e o tira do marasmo de rostos conhecidos. Já o segundo cria uma lógica de monólogos do cotidiano para abordar como uma teia de relacionamentos podem estar cada vez mais conectados nesse fluxo de informações cada vez mais espesso. O plano que mostra a ansiedade pela chegada de uma mensagem de texto e como a mesma atrapalha o agora talvez seja um dos planos de maior naturalidade de todos os 19 filmes vistos.

Uma tendência mais recente, principalmente pelo surgimento de festivais de nicho como o Ecrã, que se permite ao filme-ensaio, às dissoluções da luz pela câmera, a uma linguagem abstrata e não narrativa também marcam presença de alguma forma na mostra toda. *Janelas* aproxima a linguagem do Instagram e a performance cíclica para abordar os primeiros meses de isolamento social, enquanto mistura relatos pessoais por meio de inserções, criando uma noção bem única de poesia com data de validade. Já *Manchas ou um Tratado de Nascimento e Morte* é um filme experimental mais tradicional, na contradição evidente. Ele traz ideias que já foram vistas pelo experimentalismo desde Chris Marker à Jonas Mekas, usando de recortes estáticos e desacelerando movimentos filmados com forte granulação trazendo a ideia de fantasia cotidiana através da memória de pequenos acontecimentos.

Insanidade utiliza de forte artifício simbólico e uma montagem agressiva para construir um desfiar a saúde mental de seu eu lírico, com cortes secos e imagens brutalmente expostas de sua artificialidade pelo seu ar caseiro. O curta acaba dando a impressão de relato genuíno pela sua falta de elaboração, que acaba trabalhando a favor do impacto que ele traz. Completamente oposto ao rumo que *Ditadura Roxa* traz por meio de um alto valor de produção para uma ficção científica bem direta sobre as questões raciais que cercam o Brasil e o mundo, filmada de forma bem convencional e priorizando o conteúdo verborrágico sob a forma. Um reflexo do sucesso de séries como *Black Mirror* no país. Outro caso isolado é o curta *Liivre-se*, que busca em uma curta animação 3D traduzir a liberdade que o ato de ler traz, remete à linguagem publicitária por uma semântica que traz o público a um constante CTA - Chamada para Ação - enquanto torna experiências sensoriais distintas em forma de cinema.

Se houve algum norte temático que dominou os 18 filmes vistos, foi a questão LGBTQ+. Presente em *Dalila*, *Primavera de Fernanda*, *Os Herdeiros*, *Bicha-Bomba*, *Aonde vão os pés e Megg: A Margem Migra Para O Centro* elas mostram um cinema de grande variedade de elementos. Além do drama sobre assumir-se membro da comunidade que tanto domina o mainstream, esses curtas mostram que a riqueza dessa cultura vai além do “sair do armário”. Existem dilemas, culpas, um senso de humor, o camp, entre outras inúmeras facetas de uma comunidade tão diversa.

Dalila e *Aonde vão os pés* abraçam a rotina de bares e mais leve da comunidade. Indo na contramão da piada em cima do clichê de **todo filme LGBTQ+ termina com alguém morrendo com uma IST**, os dois filmes terminam com seus protagonistas sorrindo, por terem vencido as adversidades postas sem a necessidade de um tom agridoce. E não filmes semelhantes de forma alguma além de seu tom melhor humorado, *Dalila* é uma comédia de costumes mergulhada na cultura camp enquanto *Aonde vão os pés* almeja uma construção mais mundana da sua mise-en-scène. Usa de signos da noite urbana para

aplicar a um contexto periférico, enquanto também os aplica ao contexto social de forma implícita. Até os últimos cinco minutos finais, a mesma está na sugestão de olhares como da montagem inicial.

Outra escola de grande quantidade de produção, a do gênero documentário, também aborda a questão em *Megg: A Margem Migra Para O Centro* e *Bicha-Bomba* dois filmes díspares. O primeiro busca numa ordem mais tradicional do relato potente sobre a transsexual que carrega com si uma culpa enorme em seu nome enquanto o segundo busca no arquivo para trazer à tona uma sexualidade sempre presente ali, sob a superfície da infância do eu lírico. Numa esfera dramática mais convencional, *Primavera de Fernanda* e *Os Herdeiros* possuem em seu texto esse tom maior de denúncia de mazelas sociais contra membros da comunidade.

Ao contrário do que se esperaria, um cinema muito mais próximo da retomada, ambos são gravados pela dicotomia entre o isolamento dos espaços e a potência de seus primeiros planos. Tanto o drama da doceira que busca espaço no mercado fora da prostituição como na do menino que leva mensagem mórbida de seu pai ao amante, os espaços engolem os protagonistas, privando-os de agência em suas próprias tarefas. Pondo os mesmos à mercê da vontade alheia, como a senhora que oferece o emprego no final de primavera e o amante que retira do filho a mensagem através da pura pressão.

Com os dezoito filmes destrinchados, tentar achar uma linha de raciocínio pode se tornar um exercício de intuição. Encerro esse editorial propondo um exercício de observação de nuvens, onde cada um que lê possa tirar uma linha de raciocínio própria sobre o que essa pacata seleção de filmes possa simbolizar. Parece contraditório haver um texto de caráter dissertativo sobre uma mostra de temática livre, a qual convocamos àqueles que estavam dispostos ao salto de fé no cinema livre de amarras e estigmas.



#FORA BOLSONARO

#ELENÃO

POSFÁCIO
VARIAÇÕES EM CINEMA, CURTAS-METRAGENS E HISTÓRIAS:
EM CASA, EM FANTASIA E LIVRES

Keyme Gomes Lourenço⁴⁵

Ezequias Cardozo da Cunha Junior⁴⁶

Primeira variação: fluxos pandêmicos

Um ano se passou. Alguns saíram de suas casas, outros saíram de si. A quarentena nos mudou de alguma forma. Uma realidade em que o mais simples gesto de afeto significa perigo iminente não é mais a mesma cujo o cinema tanto capturou essas pequenas ações. Seja a sofisticação dos planos de Wim Wenders a simplicidade de Hong Sang Soo, o cinema sempre achou no gesto suas grandes catarses.

⁴⁵ Mestra em Educação (PPGED/FACED), Especialista em Arte e Educação, Licenciada em Ciências Biológicas (INBIO) e Graduanda em Direito (FADIR) pela Universidade Federal de Uberlândia. Lobo da Matilha Uivo (UFU). Bolsista CAPES. Cinemas, filosofias, políticas, imagens e culturas. E-mail: keymelourenco@gmail.com

⁴⁶ Licenciado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista da Capes no curso de Mestrado em educação (PPGED/FACED/UFU). E-mail juniorcardozo@abric.org.br

Mas o que ocorre quando tudo nos é tirado de forma tão repentina e por tanto tempo? Sem perspectiva de melhora, a forma como capturamos o nosso entorno está completamente comprometida. Se o cinema sempre foi sobre intermediar a captura e o objeto através de uma perspectiva, como definia Bazin, qual será o produto onde o mediador está cada vez mais animalesco? Um cinema movido por pessoas cuja mente está reduzida à cada vez mais complicada tarefa de estar vivo no dia seguinte.

Então, que se façam filmes que exalem tal instinto. Filmes que expressam essa perda através de suas lentes trêmulas e movimentos descoordenados; um cinema de ruídos e granulados, que não possui ou não se permite às falsos clareios dos estúdios; em que o formato não esteja mais dogmatizado à tela das salas, tão distantes de nós. O cinema do agora precisa ser diferente de tudo que veio antes, por que nada será como tal daqui em diante. Está na hora de embarcarmos em mais um adeus à linguagem.

Nunca o ensaio de Godard foi tão real e, ao mesmo tempo, uma premonição. No momento em que nossa noção do que é viver está tão dúbio, uma eterna espera para chamar o atual de pós, não precisamos de imagens

limpas e orquestradas com os movimentos excessivamente ensaiados de um Bresson ou Hitchcock. Se vivemos uma vida reduzida, que se estruture um cinema reduzido de polimento.

Segunda variação: habitações-tentativas em fantasias

A emblemática apresentação da chegada ao trem, que fez as pessoas correrem das salas de exibição achando que o trem iria sair da tela em um salto espacial, é além de um fato curioso excessivamente repetido. Ela é o símbolo de uma responsabilidade maior: Estamos lidando com uma mídia capaz de convencer as pessoas de que o ensaio é real e vice-versa. Somos capazes de convencer as pessoas do mais extremo absurdo, isso nos atrai e deveria nos conter antes de tudo.

Por mais que estejamos sempre com algum ponto de nossa psique nos lembrando de que aquilo é artificial por essência, eficaz é aquele que torna esse ponto alheio ao das emoções. Mais importante do que acreditar nos eventos, a condução emocional daquele que assiste talvez seja o maior êxito de um diretor sob a tutela do dito cinema narrativo. Por isso que é tão complexo tomar as decisões, qualquer escorregão pode quebrar esse feitiço

sensorial: Um plano sequência extravagante, mas sem semântica; um elemento de cor que apesar de gerar um impacto positivo à plasticidade dos planos, quebra a unidade dos demais pois está alheio a lógica; uma nota musical acima do tom maniqueísta da eterna condução de tom que o som irá reger no filme.

O cinema é uma eterna reação, desde os fluidos de prata que captavam a luz das lentes para os rolos de filme, das junções dos mesmos para a sala de edição, do projetor para os olhos dos que estão sentados.

Essa incessável equação torna o cinema tão instigante de se debater, não é a toa que filmes nunca conseguem chegar a um esgotamento de tópicos a serem levantados, pois à cada momento de que a nossa realidade se reorganiza, o material fílmico terá sua semântica recuperada através dessa nova perspectiva formada.

Estamos em 2021 e ainda há o que se debater sobre Cidadão Kane, talvez o filme mais debatido da história. Mas como tudo que é posto em debate, existem argumentos que agem como sementes para novos tópicos e pautas e aqueles que funcionam como ervas-daninhas, tornando o mesmo em uma terra arrasada e desinteressante. Infeliz é aquele que ao olhar algo espetacular diante dos seus olhos e pensa “isso não é real”, mas são eles que dominam alguns territórios de tão amplo acesso. Entre o senhor de 30 anos agindo de forma professoral com um livro em

mãos para equacionar uma trama meramente simbólica e experimental aos infames exercícios de apontar tudo que há de errado em algum filme.

A eles apenas deixo a cartela que abre a versão de Jean Cocteau para o conto da Bela e a Fera, talvez o mais humano de todos os contos de fada.

“...Traga sorte a todos, deixe-me dizer quatro palavras mágicas para você, a verdadeira semente da infância: era uma vez”

O cinema é um ato de fé, que não é nada mais além de um ato de entrega a fantasia alegórica como incentivo ou rédea para uma conduta melhor em vida. Filmes ruins melhoram dias, como filmes bons conseguem trazer hecatombes psicológicas que mudam rumos. Exigir de um ato mais próximo da religião do que do real que haja um restrito apego ao verossimilhante externo é como gritar como uma nuvem: Você apenas perde a oportunidade de apreciar o fenômeno à sua frente. Ainda mais em tempos como os de hoje, que nos permite escapar ao cinema em sua natureza onírica e fantasiosa à última potência.

Terceira variação: conversas que contam realidades

A palavra liberdade pode ser antagônica a seu próprio significado na análise cinematográfica, visto que, ela é incorporada tanto aos planos elaborados e ensaiados de um Brian De Palma, como para o cinema de espontaneidade do casal Jean Straub-Huillet. Apesar de soar contraditório, essa é uma impressão que não sai da superfície mais rasa da discussão, definimos o cinema enquanto liberto a partir do momento em que toma forma pelas imagens.

A ruptura com um formato mais padronizado de produção, busca contemplar as situações complexas do cotidiano através dos simplórios planos, contra planos, plano geral; em busca de uma forma de aproximar a lente de uma realidade mais consciente da própria artificialidade. Em sua própria forma de libertar-se criativamente, pois nada é concreto em cinema, não pode ser.

O público também busca tal sensação através do filme, mesmo que seja “preso” em uma sala escura por duas horas, ou como nos dias de hoje, frente uma tela, uma janela, na casa-cinema, quarto-sala. São incontáveis as projeções de histórias que tornaram-se catarses coletivas, fenômenos sociais, minorias oprimidas sistematicamente

ou não. A seguir o exemplo de *Pantera Negra*, ou *Me Chame Pelo Seu Nome*, que não apenas trouxeram representatividade, como também, reformularam toda a concepção estética do inconsciente coletivo, sobre do que é nossa sede agora, do que temos fome.

Indo mais longe ainda, o exercício de ir ao cinema, ver um filme ou fazer cinema é ação de libertação. Construir fragmentos de um filme, completamente fora de uma ordem narrativa clara, organizar um set, acender um falso pôr do sol através do Fresnel, exige daqueles que operam esse gigantesco ato, uma forma de desprender-se da conjuntura maior, os cabos, fios e problemas que irão ocorrer para focar-se naquele pequeno retrato que as lentes capturam, e torcer para que eles se tornem uma realidade própria e coesa quando unificados na edição.

Essa palavra que define o cinema, pode definir toda a cinearte em si. O ato de desprender da realidade para contemplar um objeto alheio a ela. Toda arte é um ato de libertação coletiva, é um ato livre.

AGRADECIMENTOS

A Mostra Audiovisual[em]curtas agradece à Universidade Federal de Uberlândia pelo financiamento de sua edição no ano de 2021. Agradecemos também, à Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC) e à Pró-reitoria de Assistência Estudantil (PROAE), que junto à Diretoria de Cultura (DICULT) incentivou e institucionalizou este projeto, o qual possibilitou a produção deste livro em 2022. A filosofia, os afetos, as criações, as escritas, as leituras e os encontros, pelo coletivo, nutriram os laços de potência. Estamos felizes por estes laços terem alcançado também este livro, que entrelaçou diferentes realidades, pessoas, pensamentos, pesquisadores, contextos a partir do cinema e audiovisual, unindo assim esforços e conhecimentos necessários para a construção da ciência. Finalizamos agradecendo à todas e todos que acreditaram no sonho [em]curtas, no sonho de impulsionar a produção cinematográfica no Brasil para todos. Buscamos em nossas realizações extravasar o cenário, por entendemos e aprendermos pelo percurso, que a tela do cinema brilha interdisciplinaridades, e essa é também uma das potências das imagens que investimos nesse volume. Agradecemos à todas e todos que resistiram e contribuíram com suas autorias neste livro, pois somente assim, conseguimos performar coletividades sensíveis e responsáveis com toda a vida terrestre, humana e não humana. Contra os abusos das autoridades, contra cortes de verbas na ciência e educação, contra fascismos que ecoam em nossos currículos, em nossas grades, em orientações, reuniões de laboratório, em nossa formação! Estamos e continuaremos em resistência.

REALIZAÇÃO - EQUIPE – APOIO

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC)

Pró-reitoria de Assistência Estudantil (PROAE)

Diretoria de Cultura (DICULT)

Revista F(r)icções - Ensaios de cinema, Recife-PE

Comissões organizadoras e executoras da Mostra Audiovisual [em]curtas edição 2021

Programa de Pós-Graduação em Educação (FACED/UFU)

Grupo UIVO: matilha de estudos em criação, arte e vida

CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7010033678881141> <https://instagram.com/uivomatilha>

Coletivo Cinema Nômade

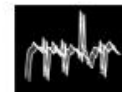
Coletivo Apropria

Ocupação do Vale

Tarrafa Produções

REALIZAÇÃO - EQUIPE - APOIO

Apoio:



Realização:



A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com

A . NO. TA. Ç. Õ.ES

emcurtas@gmail.com



Impresso pela GráficaUFU da Editora da
Universidade Federal de Uberlândia/EDUFU (Uber-
lândia/MG). Corpo editorial da Revista F(r)icções -
Ensaio de cinema: Recife-PE,
nas fontes/tamanhos: *Garamond* 8, 9, 10, 11, 12 e 13.

EDUFU

gráficaufu