

ISSN 2175-0769

O MOSAICO

número 15, Julho/Dezembro 2017

POLIFONIAS NOS ESTUDOS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL II



REVISTA DE PESQUISA EM ARTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



**Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II
Faculdade De Artes Do Paraná
Divisão De Pesquisa E Pós-Graduação**

O Mosaico / *The Mosaic*

Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana*

Reitor / *Rector*: **Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / *Vice-Rector*: **Prof. Dr. Sydney Roberto Kempa**

Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana*

Diretora / *Dean*: **Profa. Me. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Me. Marcelo Bourscheid**

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / *Research and Graduate Program*

Coordenador / *Coordinator*: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Profa. Dra. Cristiane Wosniak**

Editoras / *Editors*

Profa. Dra. Juslaine de Fatima Abreu Nogueira

Realizadora e pesquisadora em cinema e educação Agnes Cristine Souza Vilseki

Grupo de Pesquisa Cinema: Criação e Reflexão – CineCriare (Unespar/CNPq)

Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual (LICA)

CINECRIARE

LICA

Laboratório de Investigações
em Cinema e Audiovisual

Técnicos / *Technicians*

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Caroline Lemes, Juciene Santos**

Bibliotecário / *Librarian*: **Mary Tomoko Inoue**

Pareceristas ad hoc/Advisors

Alexandre Rafael Garcia

Doutorando em História na UFPR, mestre em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp e graduado em Cinema pela Faculdade de Artes do Paraná (Unespar). É professor de cinema na Unespar e no Colégio Medianeira. Atualmente coordena o projeto de extensão HATARI! Grupo de Estudos de Cinema, vinculado à Unespar. Trabalha com produção cinematográfica nas áreas de direção, roteiro, produção e montagem, tendo realizado filmes de curta, média e longa-metragem. Foi fundador e sócio da produtora O Quadro, de 2010 a 2015.

Débora Regina Opolski

Doutora em comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Mestra em Música (Teoria e Criação) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduada em Música (Produção Sonora) também pela UFPR. Professora adjunta da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tem experiência na área de Música, Som e Audiovisual, com ênfase em Produção Sonora e Tecnologia, atuando principalmente com edição de som para cinema e televisão. Dentre os trabalhos mais significativos destaca-se a produção sonora dos longa-metragens: Dois filhos de Francisco (2005), O cheiro do ralo (2006), Tropa de elite 1 e 2 (2007 e 2010), Cidade dos homens (2007), Ensaio sobre a cegueira (2008), Besouro (2009), Lula, o filho do Brasil (2009), As melhores coisas do mundo (2010), Quincas Berro Dagua (2010), Vips (2011), Boa Sorte (2014) e Olhando pras estrelas (2016). Autora do livro Introdução ao desenho de som, publicado pela editora da UFPB em 2013.

Emanuela Carla Siqueira

Graduada em Letras - Inglês e respectivas literaturas pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó. É mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná, dentro da linha de pesquisa Alteridade, Mobilidade e Tradução. Participa do Núcleo de Estudos de Gênero e do Grupo de Pesquisa Mulheres e Produção Cultural da Universidade Federal do Paraná. Pesquisa e traduz escritoras vinculadas à Geração Beat, crítica feminista, tradução de gênero, representação da mulher no cinema e outras relações de intermedialidades e organiza eventos relacionados à autoria de mulheres na produção cultural. Atualmente é bolsista da Capes/Demanda Social.

Jamil Cabral Sierra

Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Bolsista de estágio doutoral no Instituto de Educação, da Universidade de Lisboa - UL. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Licenciado em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. Atualmente é professor adjunto na Universidade Federal do Paraná, atuando como docente permanente no Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFPR) e no curso de Linguagem e Comunicação (Setor Litoral/UFPR). Tem experiência na área de Letras e Educação, com ênfase nos seguintes temas: linguagem e discurso, relações de gênero, diversidade sexual e educação, corpo e sexualidade, estudos queer e estudos foucautianos, especialmente aqueles ligados às noções de governamentalidade, biopolítica e estética da existência.

Jessica Candal Sato

Possui graduação em Superior do Audiovisual pela Universidade de São Paulo, com enfoque em Fotografia e Roteiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema. Como diretora cinematográfica realizou o documentário O Espelho de AnA (2012) e como curadora organizou a mostra Reflexos de AnA Mostra de Documentários de Mulheres (2012). Em anos anteriores dedicou-se à direção de fotografia de diversos curtas-metragens em película e digital. Dentre eles destaca-se o média-metragem Procura-se (Mini-DV, Super-8 e 16mm), dirigido por Rica Saito. Em 2010 ganhou o prêmio de melhor fotografia pelo curta-metragem, no Festival Internacional de Super-8 de Curitiba. Desde 2006 é integrando do coletivo Entretantas Conexão em Dança, no qual atua como videoartista, produzindo imagens e vídeos para os espetáculos de dança. No ano de 2007 expôs a vídeo-instalacao Mosaicocidade, no evento E-squina, do Sesc-PR, como integrante do Coletivo Fresta. Paralelamente à produção artística, Jessica Candal trabalha na área da educação. Desde 2006 ministrou oficinas de Vídeo-Clipe (Estação-USP), Stop-Motion (Paralelo: Centro de Artes Visuais), Fotografia (Projeto Arte Sustentável) e Vídeo (Ponto de Cultura Minha Vila Filmo Eu - Olho Vivo e Colégio Nossa Senhora Medianeira). As produções de seus alunos foram exibidas e premiadas em diversos festivais nacionais.

Marcielly Moresco

Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná, com foco nos estudos de Gênero e Diversidade Sexual, na linha de pesquisa Educação: Diversidade, Diferença e Desigualdade Social. Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Comunicação, Educação e Formações Socioculturais. Bacharela em Comunicação Social - habilitação em Relações Públicas pela Universidade Estadual de Londrina e Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná. É Pesquisadora do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação (LABIN/PPGE/UFPR) e do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (NEFICS/PPGCOM/UFPR).

Ulisses Quadros Galetto de Moraes

Doutor em história pela UFPR, com estudos voltados para políticas públicas para artes e culturas. É também músico, produtor, compositor, arranjador e desenhista de som (edição e mixagem) para cinema e televisão. Integra o grupo FATO desde 1994 (www.fato.org). No cinema, trabalhou em dezenas de produções, entre curtas e longas-metragens e séries para a TV. Nas áreas de políticas públicas, produção cultural e artística e desenho de som, ministra disciplinas em cursos de pós-produção em diversas Instituições públicas e privadas, em cursos de graduação e pós-graduação: UFPR, Unespar, PUC/PR, UNIUV e Tuiuti. Como curador, destacam-se as participações no projeto Rumos Musicais 2000/2001, do Itaú Cultural e Palavra Aberta - Brasil Telecom 2007/2008. Atua desde 1993 na composição de trilhas sonoras para teatro e cinema. Produz desde 1997, com Grace Torres, o programa Fora do Eixo, dedicado à música independente e veiculado pelas Rádios FM É Paraná (Curitiba), UEL (Londrina) e WebRádio MultiRio (Rio de Janeiro).

ISSN 2175-0769

O MOSAICO

número 15, Julho/Dezembro 2017

POLIFONIAS NOS ESTUDOS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL II

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

© 2017 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba
II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>

Indexadores:



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de Curitiba II- FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba, n. 15 (jul./dez.), 2017. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2017. 262p.

ISSN 2175-0769

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

1. Arte – pesquisa -Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.
Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação.

CDD 705
CDU 7 (05)

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba –
Paraná – Brasil Telefone: +55 41 3250-7339
Revista.mosaico@unespar.edu.br
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

SUMÁRIO

EDITORIAL	10
Agnes Cristine Souza Vilseki Juslaine de Fátima Abreu Nogueira	
CORPOS ENÇENAM, OLHARES EM CENA: PORNOGRAFIA, PÓS-PORNOGRAFIA E A REALIZAÇÃO DE UM EXPERIMENTO FÍLMICO	13
Camila Macedo Ferreira Mikos	
VIAJOSOLA: ANÁLISE E AUTOCRÍTICA DE UMA PRIMEIRA VERSÃO	27
Hanna Henck Dias Esperança	
MIRA – OBJETO DE INVESTIGAÇÃO E REPRESENTAÇÃO	43
Janaina Almeida da Veiga	
ARTE CONTEXTO: CORPO COMO RESISTÊNCIA	61
Larissa Schip	
SOBEJAR – POR UM CINEMA DE SI	78
Helena Volani	
O RASTRO: DIÁLOGOS ENTRE SOM E NARRATIVA NO GÊNERO DE HORROR	90
Bruno Almeida Ito Carlos Eduardo Macagi	
LIRION: RELATO DE UMA CAPTAÇÃO DE SOM DIRETO	109
Débora Opolski Halyne Czmola Rayssa Meiring	
EDUCAÇÃO E REALIZAÇÃO CONJUNTA EM CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA COM ESTUDANTES SECUNDARISTAS DE CURITIBA	129
Guilherme Luiz Lourenço Gomez	
A (AUTO) REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	150
Beatriz Gerolim dos Santos	

**A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS MULHERES NA SÉRIE DINAMARQUESA
FORBRYDELSEN..... 165**

Gabriela Quadros Ribeiro

**A ESTRUTURA PATRIARCAL DO OLHAR: UMA ANÁLISE DA OBJETIFICAÇÃO DO
CORPO DA MULHER NA IMAGEM..... 179**

Ana Clara Pietroski Marinho

**GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA ESPANHOL, NO GOVERNO SOCIALISTA
PÓS-FRANQUISTA: IDENTIDADES E EROTISMO EM OS AMANTES..... 190**

André Aparecido Medeiros

**LUZ, CÂMERA, CAPTAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS MECANISMOS FEDERAIS
DE FOMENTO E INCENTIVO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO APÓS O FIM DA
EMBRAFILME..... 207**

Igor Halter Andrade

**AS POLÍTICAS CULTURAIS NOS ANOS 00 E SUA INFLUÊNCIA NO AUDIOVISUAL
BRASILEIRO: UMA MUDANÇA DE PARADIGMAS? 225**

Thiago da Silva Tavares

**OS PROFISSIONAIS DE PRODUÇÃO E SUA ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO
INDEPENDENTE 243**

Ana Clarissa Hupfer

CONTENTS

EDITORIAL	10
Agnes Cristine Souza Vilseki Juslaine de Fátima Abreu Nogueira	
BODIES PERFORM, EYES ON THE SCENE: PORNOGRAPHY, POST-PORNOGRAPHY AND THE ACTING OF A FILM EXPERIMENT	13
Camila Macedo Ferreira Mikos	
VIAJOSOLA: ANALISYS AND SELF-CRITICISM OF A FIRST DRAFT	27
Hanna Henck Dias Esperança	
MIRA – OBJECT OF RESEARCH AND REPRESENTATION	43
Janaina Almeida da Veiga	
CONTEXT ART: BODY AS RESISTANCE	61
Larissa Schip	
TO OVERFLOW - FOR A CINEMA OF SELF	78
Helena Volani	
THE TRAIL: DIALOGUES BETWEEN SOUND AND NARRATIVE IN HORROR GENRE FILMS	90
Bruno Almeida Ito Carlos Eduardo Macagi	
LIRION: A SOUND RECORDING REPORT	109
Débora Opolski Halyne Czmola Rayssa Meiring	
EDUCATION AND JOINT REALIZATION IN CINEMA: AN EXPEIRENCE WITH HIGH SCHOOL STUDENTS IN CURITIBA	129
Guilherme Luiz Lourenço Gomez	

THE (SELF) REPRESENTATION OF BLACK WOMEN IN BRAZILIAN CONTEMPORARY CINEMA.....	150
Beatriz Gerolim dos Santos	
THE WOMEN REPRESENTATION IN THE DANISH SERIES FORBRYDELSEN	165
Gabriela Quadros Ribeiro	
THE PATRIARCHAL STRUCTURE OF THE GAZE: AN ANALYSIS OF THE WOMEN BODY IN IMAGE AS AN OBJECT	179
Ana Clara Pietroski Marinho	
GENDER AND SEXUALITY IN SPANISH CINEMA IN THE SOCIALIST POST FRANCO REGIME: IDENTITIES AND EROTISM IN AMANTES	190
André Aparecido Medeiros	
LIGHTS, CAMERA, FUND-RAISING: AN ANALYSIS OF THE FEDERAL MECHANISMS OF PROMOTION AND INCENTIVE TO BRAZILIAN AUDIOVISUAL AFTER THE CLOSURE OF EMBRAFILME	207
Igor Halter Andrade	
THE CULTURAL POLICIES IN THE 2000'S AND ITS INFLUENCE IN THE BRAZILIAN AUDIOVISUAL – A CHANGE OF PARADIGM?	225
Thiago da Silva Tavares	
THE PRODUCTION PROFESSIONALS AND THEIR ACTING IN THE BRAZILIAN INDEPENDENT CINEMA.....	243
Ana Clarissa Hupfer	

EDITORIAL

Penso que a leitura e a escrita acadêmica precisariam ter [...] o caráter da experiência, de modo que nós, escreventes e leitores, pudéssemos nessa aventura fazer o exercício de pensar, estar simultaneamente dentro e fora de nós mesmos, de viver efetivamente experiências, no sentido de que as coisas que vivemos e produzimos nos abram ao que não somos nós mesmos, vivendo algo que é ao mesmo tempo atividade e passividade – porque nos deixamos atravessar por outras ideias, por outras sensações, por acontecimentos, disponíveis ao que nisso tudo há de arte, de potência criativa (FISCHER, 2005, p.127)¹.

Por acreditarmos na importância e na potência de que aquilo que pesquisamos e escrevemos devem ganhar a capacidade de interlocução é que mobilizamos e entregamos esta edição da Revista **O Mosaico**, dedicada a reunir pesquisas oriundas de estudantes de graduação e pós-graduação do campo do Cinema. Através do Grupo de pesquisa **CineCriare**: Cinema Criação e Reflexão (Unespar/CNPq) e do **LICA** - Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, propusemos a realização deste dossiê com o intuito de contribuir na divulgação e no acesso a pesquisas consideradas como artística e cientificamente consistentes e relevantes para as artes cinematográficas e audiovisuais.

Mobilizamos e entregamos esta edição também inquietadas pelo nosso estar no mundo, num país sob um golpe jurídico-midiático, em que não podemos estar alheias aos acontecimentos terríveis que dizem respeito fundamentalmente à afronta às existências mais vulneráveis e precárias. Isto significa que latejam também nesta coletânea de textos interrogações sobre os sentidos do estudar, do fazer e do pensar o cinema e o audiovisual em nosso espaço-tempo histórico, radicalizando a responsabilidade de quem dedica-se a analisar, representar e inventar o mundo através de imagens e sons.

Assim, selecionamos artigos de escrita autoral que autenticamente colocam conceitos, ideias, teorias e referências estéticas em diálogo com o cinema e o audiovisual, a fim de que os textos aqui postos possam dar-se a ler e a pensar, desdobrando formulações que, quiçá, ampliem novas dimensões quando no encontro com suas leitoras e leitores.

¹ FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss. **Caminhos Investigativos III**: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 117-140.

Para este fim, aqui está composto um **mosaico** que envolve **I) Estudos sobre processos de criação, II) Estudos sobre as representações da mulher no cinema, III) Estudos sobre políticas no cinema e no audiovisual**. No primeiro bloco, o dos **Estudos sobre processos de criação**, que concentra o maior número de artigos deste dossiê, encontramos três grandes abordagens: **a) análises artístico-reflexivas sobre a realização fílmica do ponto de vista da direção cinematográfica**, em que temos os artigos *CORPOS ENCENAM, OLHARES EM CENA: PORNOGRAFIA, PÓS-PORNOGRAFIA E A REALIZAÇÃO DE UM EXPERIMENTO FÍLMICO*, de Camila Macedo Ferreira Mikos, *VIAJOSOLA: ANÁLISE E AUTOCRÍTICA DE UMA PRIMEIRA VERSÃO*, de Hanna Henck Dias Esperança, *MIRA - OBJETO DE INVESTIGAÇÃO E REPRESENTAÇÃO*, de Janaina Almeida da Veiga, *ARTE CONTEXTO: CORPO COMO RESISTÊNCIA*, de Larissa Schip, *SOBEJAR – POR UM CINEMA DE SI*, de Helena Volani; **b) análises artístico-reflexivas sobre a realização fílmica do ponto de vista do som**, em que temos os artigos *O RASTRO: DIÁLOGOS ENTRE SOM E NARRATIVA NO GÊNERO DE HORROR*, de Bruno Almeida Ito e Carlos Eduardo Macagi e *LIRION: RELATO DE UMA CAPTAÇÃO DE SOM DIRETO*, de Débora Opolski, Halyne Czmola e Rayssa Meiring; **c) análise artístico-reflexiva sobre a criação pedagógica no campo do cinema e educação**, em que temos o artigo *EDUCAÇÃO E REALIZAÇÃO CONJUNTA EM CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA COM ESTUDANTES SECUNDARISTAS DE CURITIBA*, de Guilherme Luiz Lourenço Gomez.

No segundo bloco deste volume - **Estudos sobre as representações da mulher no cinema** – temos os seguintes artigos: *A (AUTO)REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO*, de Beatriz Gerolim dos Santos, *A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS MULHERES NA SÉRIE DINAMARQUESA FORBRYDELSEN*, de Gabriela Quadros Ribeiro, *A ESTRUTURA PATRIARCAL DO OLHAR: UMA ANÁLISE DA OBJETIFICAÇÃO DO CORPO DA MULHER NA IMAGEM*, de Ana Clara Pietroski Marinho e *GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA ESPANHOL, NO GOVERNO SOCIALISTA PÓS-FRANQUISTA: IDENTIDADES E EROTISMO EM OS AMANTES*, de André Aparecido Medeiros.

No terceiro bloco, dedicado aos **Estudos sobre políticas no cinema e no audiovisual**, temos os artigos: LUZ, CÂMERA, CAPTAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS MECANISMOS FEDERAIS DE FOMENTO E INCENTIVO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO APÓS O FIM DA EMBRAFILME, de Igor Halter Andrade, AS POLÍTICAS CULTURAIS NOS ANOS 2000 E SUA INFLUÊNCIA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA MUDANÇA DE PARADIGMAS?, de Thiago da Silva Tavares e, por fim, OS PROFISSIONAIS DE PRODUÇÃO E SUA ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE, de Ana Clarissa Hupfer.

Todos os artigos aqui disseminados passaram por criteriosa avaliação de pareceristas convidados, a quem agradecemos profundamente a dedicação para a leitura e apontamentos. Agradecemos a todas e todos que confiaram em nossa Revista e submeteram seus escritos para avaliação e seleção, em especial às autoras e aos autores que tiveram seus textos aprovados e os entregaram ao diálogo neste volume. São 15 artigos resultantes de pesquisas desenvolvidas em diferentes instituições brasileiras que têm cursos, programas de pós graduação e linhas de pesquisas dedicadas aos estudos do Cinema, dando o tom da multiplicidade das vozes que constituem o que intitulamos **Polifonias nos Estudos do Cinema e do Audiovisual – parte II**, seguindo a proposta que já concretizou o volume 14 anterior desta Revista.

Produtiva leitura é o que lhes desejamos!

Agnes Cristine Souza Vilseki
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira
Editoras

CORPOS ENCENAM, OLHARES EM CENA: PORNOGRAFIA, PÓS-PORNOGRAFIA E A REALIZAÇÃO DE UM EXPERIMENTO FÍLMICO

Camila Macedo Ferreira Mikos¹

RESUMO: Este trabalho apresenta fragmentos da pesquisa que acompanhou a realização do curta-metragem *experimento filmico* (2014), uma investigação audiovisual e autobiográfica sobre o processo de generificação dos corpos. Em diálogo com os estudos de gênero e sexualidade de aporte teórico pós-estruturalista (FOUCAULT, 1999; BUTLER, 2003, 2013) e com pesquisas ligadas à pornografia audiovisual (ABREU, 1996; WILLIAMS, 1989), o artigo apresenta algumas considerações a respeito do olhar pornográfico hegemônico e sua implicação com a norma heterossexual. Em um segundo momento, o texto apresenta a emergência da pós-pornografia e a busca por forjar, mediante o entendimento da pornografia como uma tecnologia de produção de gênero e sexualidade, um outro olhar para os corpos, tensionando os limites da heteronorma. Em sua terceira e última parte, o texto apresenta reflexões pertinentes ao *experimento filmico*, traçando relações entre o corpo em cena no curta-metragem e a teoria da *performatividade de gênero*, como formulada pela filósofa Judith Butler.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Pornografia. Pós-pornografia. Cinema.

BODIES PERFORM, EYES ON THE SCENE: PORNOGRAPHY, POST-PORNOGRAPHY AND THE ACTING OF A FILM EXPERIMENT

13

ABSTRACT: This work presents fragments of the research that accompanied the realization of the short film *experimento filmico* (2014), an audiovisual and autobiographical investigation on the process of genderification of the bodies. In dialogue with gender studies with post-structuralist theoretical perspective (Foucault, 1999; Butler, 2003, 2013) and with researches related to audiovisual pornography (Abreu, 1996; Williams, 1989), the article presents some considerations about the hegemonic pornographic look and its implication with the heterosexual norm. In a second moment, the text presents the emergence of post-pornography and the search for building another look at the bodies, consequently stressing heteronormativity. In the last part, the text presents reflections about the *experimento filmico*, tracing relations between the body that appears in the short film and Butler's theory of gender performativity.

KEYWORDS: Gender. Pornography. Post-pornography. Cinema.

¹ Mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bacharela em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP). docema.lamica@gmail.com

OLHARES PORNOGRÁFICOS: PRAZERES GENERIFICADOS?²

“Que outra máquina política conhece que tenha o mesmo poder de produzir prazer?”³, responde o filósofo Paul B. Preciado⁴ ao questionamento feito pela revista espanhola *Parole de Queer*⁵ sobre a importância política da pornografia.

A pornografia é uma potente tecnologia de produção de gênero e sexualidade. Para dizê-lo rapidamente: a pornografia dominante é à heterossexualidade o que a publicidade é à cultura de consumo de massas: uma linguagem que cria e normaliza modelos de masculinidade e de feminilidade, gerando cenários utópicos escritos para satisfazer o olho masculino heterossexual (PRECIADO, 2010, p. 14, tradução minha)⁶.

Como nos mostra Michel Foucault no primeiro volume de *História da Sexualidade* (1999), nomeado *A vontade de saber*, a sociedade ocidental moderna estruturou seu conhecimento sobre o sexo a partir de uma *scientia sexualis*, fazendo uso do aparato científico para extrair confissões sobre *a verdade* do sexo. Valorizando-o como o *segredo* (FOUCAULT, 1999), diferente de condenar o sexo à rarefação enunciativa, tais “confissões sexuais” atuaram na produção e no controle das sexualidades, configurando o que Foucault descreve como *dispositivo de sexualidade*.

As tecnologias capazes de atuar no registro de imagens da realidade, tais quais as câmeras fotográficas e cinematográficas, emergiram no contexto da Modernidade respondendo e potencializando tal *vontade de saber*. Mesmo a pré-história do cinema

2 O presente artigo revisita os caminhos investigativos trilhados na feitura do memorial artístico-reflexivo que compôs meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Pós-pornografia e a Produção Discursiva das Sexualidades Dissidentes: um estudo sobre a heteronormatividade nas representações de gênero* (2014), orientado pela Profa. Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira e apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná.

3 “¿Qué otra máquina política conoces que tenga el mismo poder de producir placer?” (PRECIADO, 2010, p.14).

4 À época, utilizando o nome Beatriz Preciado.

5 Versão digital disponível em: https://www.scribd.com/fullscreen/80232942?access_key=key-316k81whbmxollpnsyk Acesso em: 12/10/2017.

6 “La pornografía es una potente tecnología de producción de género y de sexualidad. Para decirlo rápidamente: la pornografía dominante es a la heterossexualidad lo que la publicidad a la cultura del consumo de masas: un lenguaje que crea y normaliza modelos de masculinidad y feminidad, generando escenarios utópicos para satisfacer al ojo masculino heterosexual” (PRECIADO, 2010, p. 14).

pornográfico, como resgata Linda Williams em *Hardcore: power, pleasure, and the "frenzy of the visible"* (1989), estaria intimamente relacionada à ambição científica de investigar a anatomia dos corpos em movimento.

Comumente entendida como precursora da cinematografia, a série *Animal Locomotion* (1887), de Eadweard Muybridge - inventor do dispositivo para projetar retratos em movimento que precedeu as técnicas cinematográficas -, tinha como intenção possibilitar a observação de detalhes e minúcias da materialidade dos corpos ao se moverem. No entanto, como defende Williams, ao explicitar diante das câmeras a fetichização dos corpos femininos em movimento, sempre os convidando a uma *mise-en-scène* mais elaborada e performática que na representação dos movimentos dos corpos masculinos, a série pode ser considerada uma pioneira também do gênero pornográfico.

Sobre a série, Linda Williams completa:

Se o cinema prototípico de Muybridge se tornou depressa, para os corpos femininos ali representados, uma espécie de show pornográfico que minou suas pretensões acadêmicas mais sérias, não foi porque homens são naturalmente voyeurs e fetichistas, nem que esses prazeres perversos tenham prevalecido sobre a ciência. Pelo contrário, ciência e perversão interpenetram a construção do discurso cinemático – e, em partes, isto se dá devido à formação social dessas plateias iniciais, compostas por homens esportistas-cientistas, nas quais não havia nenhuma mulher em posição de dizer: “esta não é a verdade sobre os meus movimentos, essa é uma modelo encenando as fantasias do artista”, ou “mostre-me um homem tocando a si mesmo, eu quero saber mais sobre ele e seu mundo” [...] (1989, p. 45, tradução minha)⁷.

Após os experimentos de Muybridge, traçando um breve percurso da pornografia audiovisual, já na primeira década dos anos 1900 são produzidos e exibidos os *stag films* – também chamados *dirty movies* ou *blue movies*. Renegando os avanços técnicos da época, os *stags* não revelavam especial preocupação com a estrutura do desenvolvimento da narrativa fílmica.

⁷ “If Muybridge’s prototypical cinema became rather quickly, for the female bodies represented in it, a kind of pornographic girlie show that belied its more serious scientific pretensions, it is not because men are naturally voyeurs and fetishists and that these perverse pleasures overwhelmed science. Rather, science and perversion interpenetrated in the construction of cinematic discourse - and they could do so partly because within the social formation there were no women among the early audience of sportsmen-scientists in a position to say, “That’s not the truth of my movement, that’s an artist’s model acting out his fantasy,” or “Show me a man touching himself, I want to know more about him and his world.” [...]” (WILLIAMS, 1989, p.45).

Se nas sequências que preparam ou levam ao ato sexual observa-se uma certa linearidade de causa e efeito – lógica preliminar a uma coerência narrativa –, as sequências explícitas propriamente ditas (*show genital*) são marcadas por um alto grau de descontinuidade temporal, produzido por bruscas mudanças de enquadramento, de iluminação e cortes desconexos, oferecendo uma representação confusa do ato sexual (ABREU, 1996, p. 46).

Esses filmes eram comumente exibidos em bordéis e casas de prostituição com o objetivo econômico de levar o público – que era exclusivamente masculino – à excitação e, conseqüentemente, à vontade de desfrutar dos serviços oferecidos pelas mulheres que lá trabalhavam. Linda Williams (1989, p.74) utiliza, para ilustrar tal contexto, o final de um *stag* francês produzido na década de 1920. Na última cena de *Le Télégraphiste*, o personagem do filme lê uma carta-convite à audiência: “Depois de assistir a este filme, procure uma bela garota e cuide bem dela”.

Explica-se assim, possivelmente, a despreocupação com o estabelecimento de uma linha formal e narrativa capaz de fazer com que o espectador transite entre o espaço diegético e o não diegético do filme. Não era interessante para os espaços exibidores que o público conseguisse estabelecer uma identificação com o personagem e uma projeção na ação fílmica, pois as exibições terminariam “satisfazendo” a plateia.

Desse modo, além da natureza diegética específica dos *stags*, um dos motivos da não-identificação do espectador com os “personagens” são as pressões para que ele se identifique com a plateia (outros homens), com a qual partilha o conhecimento das “maravilhas ocultas” do corpo feminino (e do próprio corpo masculino) em excitação. Uma situação que pode ser definida mais como de construção de uma auto-identificação com o gênero masculino (ABREU, 1996, p. 49).

Para Williams (1989, p.80), esse processo de auto identificação masculina mediado pelo corpo feminino também gera o prazer de expressar em grupo o desejo heterossexual, reafirmando dentro e fora da tela uma política de prazer masculina heterocêntrica. A dinâmica aqui estabelecida entre sexo, gênero e desejo pode ser lida como indicada por Judith Butler:

Em tal contexto pré-feminista, o gênero, ingenuamente (ao invés de criticamente) confundido com o sexo, serve como princípio unificador do eu corporificado e mantém essa unidade por sobre e contra um “sexo oposto”, cuja estrutura mantém, presumivelmente, uma coerência interna paralela mas oposta entre sexo, gênero e desejo (2003, p. 44).

Paralelamente à contínua produção clandestina de *stag films*, as décadas de 1930 e 1940 são marcadas pela cautela. Nos Estados Unidos, estabelece-se uma primeira regulamentação sobre censura cinematográfica, o *Código Hays*, e as produções, no máximo, passam a conter nudez velada. Ainda assim, havia a exibição legalizada dos ditos filmes *exploitation*, que abordavam temáticas apelativas – como prostituição, doenças venéreas e gravidez indesejada – por um viés didático-científico, mas menos conservador do que as demais produções comerciais da época.

Durante os anos 1950, além dos *exploitation*, começam a ser realizados filmes mais liberais, chamados de *nudies* justamente por conterem nudez, desde que não frontal. Esses filmes visavam mais a promoção do naturalismo do que do erotismo. É só em 1959 que os *nudies* dão lugar a um olhar menos ingênuo e mais lascivo, com o filme *The Immoral Mr. Teas*, do diretor Russ Meyer, fazendo com que os *nudie-cuties* - ou seja, filmes com nudez maliciosa, mas sem sexo – popularizassem-se pelos anos 1960.

A trama de *Mr. Teas* trazia um homem heterossexual que “[...] desenvolve a capacidade – partilhada pela plateia – de enxergar as mulheres nuas” (ABREU, 1996, p. 59), praticamente uma alegoria dos filmes que vinham sendo, na mesma época, produzidos ilegalmente: os *beavers* ou *girlie movies*, que mostravam garotas nuas em performances de *strip-tease* ou encenando ações sexuais, e que começavam a ganhar espaço em salas de cinema menos ortodoxas, por assim dizer, tensionando os limites jurídicos das exibições de cenas de sexo explícito.

A maior parte das pesquisas apontam o filme *Garganta Profunda* (1972) como o primeiro longa-metragem colorido e sonoro a incluir em seu enredo uma variedade não velada de números sexuais e, apesar de acompanhado por batalhas judiciais, ser lançado em exibições legalizadas. Só nos Estados Unidos, estima-se que o filme possa ter arrecadado cerca de 20 milhões de dólares – embora os números sejam incertos. Assim, surge a indústria do cinema pornográfico. Sobre *Garganta Profunda*, *O Diabo Na Carne De Miss Jones* (1972) e *Atrás Da Porta Verde* (1972), a “santíssima trindade do pornô”, Abreu afirma:

[...] abriram as portas para o ingresso dos filmes pornográficos no circuito de exibição comercial de qualquer parte do mundo, em salas (posteriormente) identificadas como “especiais”. A partir de então, sua produção multiplicou-se em progressão

geométrica. Instituído uma estrutura narrativa peculiar, com seus próprios códigos de representação, o *hard core* afirma-se como mais um gênero cinematográfico (1996, p. 67).

O entendimento do *hard core* como um gênero cinematográfico – também chamado *pornô clássico*, *mainstream*, *dominante* ou *de massa* – pressupõe a assimilação de uma sistemática utilização da linguagem audiovisual. Stephen Ziplow, um produtor de filmes pornô, escreveu em 1977 o *The Film Maker's Guide To Pornography*, no qual listou alguns dos elementos iconográficos essenciais ao pornô clássico, além de uma espécie de tipologia de atos sexuais e a melhor maneira de filmá-los. Sua sugestão era de que as performances sexuais ocupassem 60% do tempo do filme, ficando os 40% restantes ocupados por uma narrativa capaz de ligar os números de sexo explícito (ABREU, 1996, p.102).

Através da leitura que Nuno Cesar Abreu faz do guia, é possível assinalar normas sexuais e de gênero pressupostas pelas sugestões do produtor: “[...] ainda que Ziplow não especifique o sexo de quem se masturba, fica claro pela sua descrição que o ato será executado por uma mulher [...]” (1996, p.97), ou ainda, ao falar do sexo anal, “[...] como na masturbação, o autor sugere que a pessoa a ser penetrada é uma mulher [...]” (1996, p.98). Ao não ser nem sequer necessário explicitar quais corpos fazem o quê, assumindo serem essas informações implícitas, Ziplow deixa também subentendida a fixidez dos papéis sexuais e de gênero que figuram na pornografia hegemônica. Ziplow tenta justificar alguns destes padrões através das facilidades e dificuldades técnicas de registro:

Ziplow nota que a filmagem do cunnilingus apresenta dificuldades técnicas de visibilidade, uma vez que a cabeça do homem obscurece a ação. Já as blow jobs (felações) não apresentam tal dificuldade, com a vantagem adicional de facilitar o money shot: “sempre fazem sucesso com o público pornô” (ABREU, 1996, p. 97).

No entanto, considerando as possibilidades visuais de quadros que o pênis oferece - “[...] que revela ele mesmo a verdade do sexo e do prazer do sujeito através da ereção e da ejaculação” (DUARTE, 2013, p. 1696) – é preciso esboçar uma razão pela qual a automasturbação feminina é tão mais comum. Larissa Costa Duarte arrisca:

Confrontar a audiência heterossexual masculina com a possibilidade de excitação diante do falo poderia constranger os espectadores. Assim, o pênis, ao contrário da vagina, só pode ser visualmente destacado em um contexto de interação (2013, p. 1696).

Na esteira dessa possível explicação, também a marcante diferença dada no trato da homossexualidade masculina e da feminina entra em questão. Enquanto o sexo entre duas mulheres é incentivado e até apontado como uma boa forma de se comunicar com a audiência heterossexual (ao que nos caberia indagar “com qual audiência heterossexual?”), Ziplow adverte, ao falar sobre o *ménage à trois*, não ser conveniente que dois homens se envolvam.

Mas, ainda que assinaladas diferentes práticas e possibilidades sexuais – com maior ou menor potência de conexão com o público –, o produtor destaca um plano específico como elemento indispensável à pornografia audiovisual: o *money shot*. Se o *hard core* “[...] apresenta sexo como problema e, através da prática sexual, busca a solução” (ABREU, 1996, p.110),

[...] a penetração não constitui o principal número de um filme pornográfico – embora se faça imprescindível, não é este ícone que “resolve” a narrativa de um filme pornô. O principal “evento”, a cena imperativa à narrativa do gênero, não é senão o *money shot* (também chamado “*come shot*”). Todos os “números” que se desenrolaram ao longo da narrativa não foram senão etapas que conduziram os protagonistas à resolução de seu conflito: o momento do orgasmo (DUARTE, 2013, p. 1700).

Nuno Cesar Abreu não descreve o *money shot* como o momento genérico do orgasmo, mas sim como “[...] a ejaculação masculina fora do orifício vaginal feita para a câmera” (1996, p. 96) – ou, em seu desdobramento, para o olhar do público. Sobre a “essência” do olhar pornográfico, Abreu afirma:

É possível inferir que no filme pornô narrativo de longa-metragem ocorre o mesmo que em seu ancestral *stag*, mas de forma um pouco mais definida: o espectador não se dilui totalmente no espaço diegético, mas fica nas bordas da tela, sendo supervisionado por si mesmo, “olhando seu olhar”, como se vendo no ato de voyeurismo. Esse supra-olhar parece se constituir em fator essencial à fruição do audiovisual pornográfico: o sujeito quer observar (olhar *voyeur*) e um (seu) outro quer ver este olhar e surpreendê-lo neste ato. Esta possibilidade precisa estar presente na relação espectador/produto (1996, p. 122).

O que Abreu parece assinalar, nesta passagem, é que a pornografia não só é produzida por um modo de depositar olhares sobre os corpos – olhares que, como exemplificado pelas fotografias sequenciais de Muybridge, são tanto forjados pela vontade científica de acesso à *verdade*, quanto pela objetificação dos corpos que são observados em detrimento do prazer dos corpos que observam -, como também (re)produz tais olhares de modo espiralar, em supra-olhares. Sendo o *money shot* a imagem emblemática do prazer intra-tela, a coincidência entre o gozo do personagem e o gozo do(a) espectador(a) (simultaneamente assistindo ao prazer de um outro corpo e ao seu próprio prazer em assistir àquele corpo gozar) seria o perfeito enlace pornográfico.

Seria simplista assumir que, dado o protagonismo peniano no *money shot*, uma espectadora mulher não poderia ter seu olhar projetado nos prazeres acima descritos. Assim como seria reducionista não levar em conta a espécie de objetificação do próprio corpo, seja ele masculino ou feminino, que o faz o(a) espectador(a) ao ocupar simultaneamente os lugares de sujeito e objeto nesta dinâmica do olhar que tanto olha como se vê olhando.

Entretanto, tendo em vista a história da pornografia audiovisual (tradicionalmente endereçada ao público masculino, como anteriormente exposto) e o trato convencional dado às ações sexuais e ao registro das mesmas (com práticas marcadas pela diferenciação e incomensurabilidade entre os corpos sexuais, como também previamente apontado), parece-me haver um evidente esforço pornô em prol da produção e da regulação dos sexos e dos gêneros. Em outros termos, parece haver na pornografia *mainstream* o exercício de um regime heterossexual que precisa constantemente reforçar os binarismos (homem/mulher, sujeito/objeto, passivo/ativo, dentro/fora). Como descreve Abreu:

O princípio dinâmico motivador da narrativa pornô (no *hard core* heterossexual, evidentemente) deve ser a diferença fundamental entre o masculino e o feminino. A relação/oposição entre os sexos parece animar os conflitos, e como a natureza destes é sempre de ordem sexual, a solução se dá sempre através do sexo [...] (1996, p. 111).

E acrescenta:

Cabe enfatizar que, embora a diferença entre o masculino e o feminino seja o princípio motivador da narrativa pornô, nenhum dos números combinados e adequadamente dispostos pode efetivamente reconciliar os opostos, a despeito de um equilíbrio precário, necessário à finalização da narrativa (1996, p. 112).

Assim também, ao contrário de suplantar a heteronormatividade, a não garantia de que, no âmbito do público dos filmes pornográficos, as diferenciações homem x mulher/ sujeito x objeto se mantenham fixas e estáveis, reinstauram “um equilíbrio precário” necessário à norma heterossexual enquanto mecanismo reiterativo. Isto é, as descontinuidades que tocam o limite dos padrões sexuais e de gênero estabelecidos pelo regime heterossexual são, também, produzidas pelo maquinário normativo a fim de circunscrever a “normalidade”, mas só o são porque, como efeito das repetições reguladoras, há também o surgimento de mobilidades e desvios. E é precisamente neste ponto que, da pornografia hegemônica, emerge uma outra movimentação, uma experiência pós-pornográfica.

PÓS-PORNOGRAFIAS: OLHARES DESVIADOS?

Ao que tudo indica, a primeira vez que o termo “pós-pornografia” foi utilizado designando um novo estatuto da representação visual do sexo foi na obra do fotógrafo erótico Wink Van Kempen. Sua popularização, contudo, deu-se através da apropriação feita por Annie Sprinkle em sua apresentação *Post-Porn Modernist Show* (1989)⁸. O show constituía-se em uma espécie de autobiografia burlesca na qual Annie relatava e explorava sua experiência sexual, contando sobre sua carreira como atriz pornô, como prostituta, como *stripper*, como dominatrix e, por fim, como produtora, roteirista e diretora de seus próprios filmes.

Em uma das performances que compunham a apresentação, *The Public Cervix Announcement*, Annie convidava o público a explorar o interior de sua vagina com um espéculo ginecológico, debochando simultaneamente da iconografia pornô (com seus closes genitais) e dos códigos visuais de investigação médica (com o espéculo ginecológico e gráficos do sistema reprodutor).

A relevância do trabalho de Annie Sprinkle para a pós-pornografia, por fim, não diz respeito apenas ao colocar em movimento as verdades do sexo, mas no deslocamento do objeto da representação pornográfica (o corpo da atriz, o corpo da prostituta) em sujeito do discurso sexual. Abre-se para quem experiencia sexualidades marginalizadas

⁸ É possível ter acesso a um “roteiro ilustrado” do show na página online de Annie Sprinkle: <http://www.anniesprinkle.org> Acesso em: 12/10/2017.

(mulheres, putas, bichas, sapatões, gordas e gordos, deficientes, corpos abjetos⁹ em geral) a possibilidade de reivindicar o direito a ficcionalizar o próprio sexo para além do heterocapitalismo, conduzindo a uma produção audiovisual que não visa necessariamente o consumo e a excitação do público, mas a reflexão política sobre os prazeres e os desejos.

Tal insurgência acontece em meados dos anos 1980, época em que a facilidade de acesso à pornografia promovida pelo vídeo cassete desperta a atenção dos movimentos feministas e gera uma acirrada discussão entre a relação da pornografia com a exploração e a violência sexual contra mulheres.

O feminismo dos anos 80 foi o primeiro movimento político a fazer um diagnóstico lúcido do poder deste aparato iconográfico pornô para produzir e controlar as identidades sexuais, mas quando chegou o momento de tomar uma decisão a respeito da gestão desse poder, viu-se fraturado em duas estratégias divergentes: por um lado, o feminismo abolicionista, liderado por autoras como Catherine MacKinnon e Andrea Dworkin, identificado com a mulher heterossexual branca casta e de classe média, pede ao Estado (paradoxalmente ao mesmo Estado que criticam como patriarcal) que proteja as mulheres da violência da linguagem pornográfica fazendo uso da censura e da repressão para controlar as representações. [...] Frente a esse feminismo abolicionista, aparece a estratégia política do feminismo pró-sexo e pósporno, a princípio organizada por coletivos como COYOTE e PONY, com a participação de trabalhadoras sexuais, lésbicas e atrizes pornô como Annie Sprinkle, Verónica Vera, Scarlot Harlot e Diane Torr. Aqui já não se trata de pedir ajuda ao Estado-papa-censor, mas de apropriar-se das tecnologias de produção da representação sexual e do prazer. O feminismo pósporno reivindica a representação pornográfica como espaço de ação política através do qual as mulheres e as minorias sexuais podem redefinir seus corpos e inventar novas formas de produzir prazer que resistam à normalização da pornografia dominante (PRECIADO, 2010, p.16, tradução minha)¹⁰.

9 “O abjeto designa aqui, precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2013, p. 155).

10 “El feminismo de los años 80 fue el primer movimiento político que hizo un diagnóstico lúcido del poder de este aparato iconográfico porno para producir y controlar las identidades sexuales, pero cuando llegó el momento de tomar una decisión con respecto a la gestión de esse poder se vio fracturado em dos estratégias divergentes: por una parte, el feminismo abolicionista, liderado por autoras como Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, identificado con la mujer heterosexual blanca casta y de classe media, pide al Estado (paradójicamente al mismo Estado que critica como patriarcal) que proteja a las mujeres de la violencia del lenguaje pornográfico haciendo uso de la censura y de la represión para controlar la representación. [...] Frente a este feminismo abolicionista, aparece la estrategia política del feminismo pro-sexo y posporno, organizada em un principio por colectivos como COYOTE y PONY, con la participación de trabajadoras sexuales, lesbianas y actrices porno como AnnieSprinkle, Veronica Vera, Scarlot Harlot o Diane Torr. Aquí ya no se trata de pedir ayuda al Estado-papa-censor sino de reapropiarse las tecnologías de producción de representación sexual y de placer. El feminismo posporno reivindica la representación pornográfica como um espacio de acción política através del que las mujeres y las minorías sexuales pueden redefinir sus cuerpos e inventar nuevas formas de producir placer que resistan a la normalizacion de la pornografía dominante” (PRECIADO, 2010, p. 16).

Ainda que muitos desses corpos sejam populares nas representações pornográficas tradicionais – geralmente em subcategorias fetichistas do gênero pornô –, a subversão pós-pornográfica parece apostar na torção do olhar sob o qual essas representações ocorrem. Partindo do entendimento de que na pornografia dominante os corpos das mulheres e das minorias sexuais aparecem a serviço da ratificação do que se produz e estabelece enquanto prazer masculino heterossexual, esses mesmos corpos se apropriam da iconografia pornô e subvertem-na, oferecendo-se ao olhar pornográfico ao mesmo tempo em que o remodelam.

Ao ser tomado por sua dimensão de tecnologia capaz de produzir gênero, o audiovisual se torna um campo de disputas. Inspirada pelas investidas pós-porno na construção de outras maneiras de olhar para os corpos, ensaiei desdobrar esta pesquisa em uma experimentação audiovisual¹¹, colocando em cena o meu próprio corpo – ou, mais do que isso, o meu olhar para o meu próprio corpo. Corpo, então, já não entendido apenas como “meu”, mas como um corpo que se vê sendo olhado e que se escuta sendo dito como um corpo de mulher.

EXPERIMENTO FÍLMICO: ENCENANDO UM OLHAR PARA O PRÓPRIO CORPO EM CENA

23

1989, alguns meses antes de meu nascimento. Na tela, manchas acinzentadas se movimentam. Letras aparecem e desaparecem uma a uma. S.e.x.o.f.e.m.i.n.i.n.o., circuladas por uma forma oval que as destaca. Ouve-se a voz da minha mãe: é uma menina?

Consideremos a interpelação médica que, apesar da emergência recente das ecografias, transforma uma criança, de um ser “neutro”, em um “ele” ou em um “ela”: nessa nomeação, a garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação de uma norma (BUTLER, 2013, p. 161).

11 O *experimento fílmico*, como fora intitulada a experimentação, pode ser visto via *link*: <https://vimeo.com/112488437> Acesso em: 15/10/2017.

Ao responder à pergunta da minha mãe – e proclamar que, sim, meu-corpo-ainda-não-nascido é uma menina -, a “voz autorizada” do médico dá a largada para um jogo tácito de repetições de normas capazes de materializar o próprio corpo através da materialização do sexo: minha mãe escolhe que me chamarei “Camila”. Os amigos e familiares passam a dar roupas cor-de-rosa. Furam minhas orelhas e me colocam brincos ainda na maternidade. Ganho bonecas, brinquedos que imitam afazeres domésticos, objetos estampados por princesas. Uso vestidos, cabelos channel, laços, sapatinhos de verniz. Incentivam-me a me interessar pela maternidade, pela cozinha, a ser dócil e organizada. Aprendo a falar baixo, a sentar com as pernas cruzadas, a parecer estar sempre limpa e arrumada. Na escola, faço parte das crianças que são levadas à aula de balé, enquanto outro grupo é levado à aula de judô, sem que ninguém nos tivesse perguntado para qual delas queríamos ir e nem duvidado da equação vagina = menina = balé ≠ pênis = menino = judô.

Essas repetições contínuas e constantes de atos, gestos e símbolos – ou seja, a *performatividade de gênero* (BUTLER, 2003) - é que fizeram do meu corpo um corpo viável ao entendimento cultural, colocando o sexo (produzido pelo próprio estabelecimento dos gêneros) como qualidade organizadora e indicativa de a qual lugar eu pertencia no mundo.

Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta (BUTLER, 2013, p. 154).

À medida que a generificação ía (me) tomando (o) corpo a partir das normas de gênero, também, como sublinha Butler, a impossibilidade de conformação plena do meu corpo a essas normas aparecia. A realização do *experimento filmico* acontece partindo dessa inquietação e dando-se da seguinte maneira: uma dimensão de vozes, de palavras, de repetição das regras sobre como uma menina tem que se comportar aparece como um estrato nauseante do filme, onde se reitera constantemente a manutenção do corpo no script. Já no plano da imagem, há um outro estrato, o do corpo que escapa ao script. Um deboche da palavra, um escândalo, uma subversão imagética. Assim, o *experimento*

filmico joga com a mesma dobradiça que produz o corpo cisheteronormalizado¹² e o ímpeto pós-pornográfico: a dobradiça na qual está implicada a sujeição e o sequestro também implica a resistência. É preciso que as normas sejam constantemente repetidas porque, a todo momento, os corpos escapam a elas, nunca se conformando plenamente. O corpo que está sempre em aberto, sempre em devir, relaciona-se, por fim, com a própria noção de “experimento”.



Fotograma do *experimento filmico* (EXPERIMENTO..., 2014, 3'50")



Fotograma do *experimento filmico* (EXPERIMENTO..., 2014, 3'10")



Fotograma do *experimento filmico* (EXPERIMENTO..., 2014, 3'40")

12 Entendido como o corpo que mantém relações de coerência e continuidade na cadeia sexo-gênero-desejo e cujas únicas possibilidades são binárias: macho ou fêmea, masculino ou feminino, hetero ou homossexual (a homossexualidade, aqui, como derivação *anormal* deste regime, como produção que circunda a heterossexualidade). O prefixo “cis”, em referência à “cisgeneridade”, diz respeito especificamente ao alinhamento entre sexo e gênero (pênis = macho = masculino, vagina = fêmea = feminino).

O corpo em cena se apresenta assim: trazendo dúvidas sobre o que esconde, sobre qual seria a sua verdade, sobre sua territorialidade, sobre o que desnuda e o que deflagra. O corpo em cena se projeta sobre si mesmo indefinidamente, repete-se tentando conformar-se. As próteses acrescentadas a ele sugerem uma nova geografia corporal, colocam em questão não só o binarismo feminino x masculino mas também o natural x artificial. O corpo em cena se encontra e desencontra com o verbo audível, com a marcha disciplinadora da heteronorma, com a fala da polícia do gênero que insiste em dizer que meninas devem se sentar assim, não assado. O corpo em cena é o corpo em eterno devir.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar Pornô**: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 151-172.

DUARTE, Larissa Costa. **Iconografia e pós-pornografia** – feminismo, subversão e teoria queer. In: I ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2013, Londrina - PR. Anais, 2013.

EXPERIMENTO Fílmico. Direção: Camila Macedo. Curitiba – PR, 2014. 4 min. Disponível em: <https://vimeo.com/112488437> . Acesso em: 25/03/2018.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PRECIADO, Beatriz. **Posporno**: excitación disidente. **Revista Parole de Queer**, n.4, p 12-19, jan 2010. Entrevista concedida a Parole de Queer.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core**: Power, pleasure, and the “frenzy of the visible”. Los Angeles, University of California Press, 1989.

VIAJOSOLA: ANÁLISE E AUTOCRÍTICA DE UMA PRIMEIRA VERSÃO

Hanna Henck Dias Esperança¹

RESUMO: Este trabalho integra o primeiro capítulo do memorial artístico produzido para o trabalho de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - *Campus* de Curitiba II, como espaço de reflexão dos processos do documentário de curta-metragem *ViajoSola*. Feito inteiramente com imagens de arquivo de viagens e com um texto de narração em voz over escrito em primeira pessoa e baseado nos relatos coletados em entrevistas, o documentário aborda a experiência de ser mulher e viajar sozinha, com o objetivo de criticar e denunciar a cultura machista que não consegue aceitar quando essas mulheres decidem viajar solo, que amedronta através da mídia e da violência. O documentário pretende ser, também, um incentivo para que mais mulheres ocupem espaços, seja por uma busca delas mesmas ou pela importância de se viajar sozinha como uma forma de protesto, uma parte da luta feminista e uma resistência ao machismo que as cercam. Neste estágio do memorial, será analisada uma primeira versão já existente do *ViajoSola*, os processos e as escolhas para que, a partir de uma autocrítica, surja uma nova e última versão.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documentário. Cinema feminista. Imagem de arquivo. Memorial artístico.

VIAJOSOLA: ANALISYS AND SELF-CRITICISM OF A FIRST DRAFT

27

ABSTRACT: This paper is part of the first chapter of the artistic memorial produced as the conclusion work for the Cinema and Audiovisual course at Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - *Campus* Curitiba II, as the space for reflexions about the processes of the short documentary *ViajoSola*. Made entirely with footage from travel archives and with a text - written in the first person based on reports collected in interviews - narrated in voice over, the documentary approaches the experience of being a woman while travelling alone and has as objectives to criticize and to denounce the sexist culture which is not able to accept when these women decide to travel solo, and frightens them through the media and through violence. The documentary intends to be, as well, an incentive for women to occupy more spaces, be it for a search for themselves or for the importance of traveling alone as a form of protest, a part of the feminist fight and a resistance to the sexism that surrounds them. At this stage of the memorial, the already existing *ViajoSola*'s first version will be analyzed, as well as the processes and choices, so a new and last version can appear.

KEY-WORDS: Documentary cinema. Feminist cinema. Footage archive. Artistic memorial.

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *Campus* de Curitiba II. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na linha de pesquisa de História e Políticas Audiovisuais, realizando investigação com foco na produção de diretoras brasileiras dos anos 1980. E-mail: hanna.esperanca06@gmail.com

INTRODUÇÃO

Foram abordadas no memorial artístico-reflexivo do trabalho de conclusão prático-teórico do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *Campus* de Curitiba II², no mínimo, duas versões do *ViajoSola*. O primeiro capítulo, que será aqui apresentado, foi inteiramente dedicado ao que eu classifico como a primeira versão, mesmo que ela seja a terceira no contexto em que eu estava há pouco mais de um ano, que era o de produzir o filme como trabalho para a disciplina de Direção Audiovisual II do curso. Nele está um relato de todos os processos: da concepção da temática do filme, porque ele surgiu e em qual contexto, as escolhas formais e o que me levaram a essas escolhas, além de uma análise crítica dessa primeira versão, que irá abrir caminho para que, já nesse capítulo, eu introduza quais serão as principais mudanças e as minhas expectativas para a versão final do *ViajoSola*. Refletir sobre o primeiro filme foi imprescindível para que a nova versão existisse.

VIAJOSOLA, A PRIMEIRA VERSÃO: DE ONDE EU PARTI

A primeira versão do *ViajoSola* foi finalizada no dia 29 de junho de 2016 e entregue como trabalho final para a disciplina de Direção Audiovisual II, ministrada por Evaldo Mocarzel. Desde o início daquele semestre, eu sabia que teria que produzir um documentário, mas não acho que o *ViajoSola* tenha vindo a existir pela simples obrigatoriedade acadêmica. Eu já havia passado por duas disciplinas de Documentário e em nenhuma delas me ocorreu discutir sobre mulheres que viajam sozinhas ou sequer discutir qualquer faceta feminista, mesmo que nos meus artigos e seminários o tema já fosse constante. Talvez porque me faltasse a obrigatoriedade de dirigir, de ser autora e talvez porque me faltasse a motivação. E, na verdade, eu acho que foram ambas.

Eu não acredito ou acredito muito pouco em fazer filmes que não se relacionem, nem que minimamente, com nós mesmos, com algo pessoal. Mas eu também nunca gostei de me expor, e acho que por isso acabei demorando um pouco para perceber que o *ViajoSola*

2 Concluído em 2017 sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

é muito mais pessoal do que eu pretendia. É inegável, porém, que meu filme surgiu pelas duas vias: a da experiência própria e a da experiência da outra e que eu provavelmente não estaria escrevendo este memorial se ambas não tivessem se encadeado.

Em 28 de fevereiro de 2016, duas mochileiras argentinas, Marina Menegazzo e María José Coni, foram encontradas mortas no Equador. Elas viajavam juntas em direção ao Peru quando foram brutalmente assassinadas com golpes na cabeça e facadas por dois homens da região. A violência do acontecimento e a violência da mídia em retratar o caso chocou toda a América Latina: para as matérias de jornal, as mochileiras viajavam sozinhas, para a vice-ministra do turismo do Equador era questão de tempo até que isso acontecesse. Manifestações surgiram nas ruas da Argentina e também tomaram conta da internet, protestando contra as declarações machistas que culpabilizavam as vítimas, seus pais, suas escolhas, enfim, qualquer um que não fossem seus assassinos. Nas redes sociais, várias mulheres começaram a relatar suas experiências através da hashtag #ViajoSola e a defender o direito de viajarem sozinhas. Um texto intitulado “*Ayer me mataron*”³ (em português “*Ontem me mataram*”) escrito por Guadalupe Acosta viralizou. O movimento foi tão grande e sensibilizador que levou a saída da vice-ministra de seu cargo⁴ e a mídia passou a tratar o caso com mais cuidado. Iniciou-se um debate sincero sobre feminicídio e machismo e sobre o mito que é viajar sozinha sendo mulher.

Em meados de maio de 2016, fazia dois anos e meio que eu realizava regularmente viagens de Curitiba à minha cidade natal, Pereira Barreto, no interior de São Paulo. São 771 km, dois ônibus e uma viagem de carro até lá, totalizando catorze horas, sozinha. Eu sempre compro a poltrona do corredor. Não porque eu gosto ou porque é mais confortável, porque é mais fácil de sair e ir até o banheiro, de esticar as pernas, mas porque me dá a possibilidade de fuga. Fuga de prováveis estatísticas, de dados que possivelmente nunca foram contabilizados além de vó para mãe, de mãe para filhas, de irmãs para irmãs.

3 “ONTEM me mataram”, a carta em memória das duas viajantes assassinadas no Equador. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848_192026.html>. Acesso em: 05/07/2017.

4 CORREA demite representante do Ministério do Turismo que justificou estupro de mochileiras. Disponível em: <<http://www.horadopovo.com.br/2016/03Mar/3423-16-03-2016/P6/pag6d.htm>>. Acesso em: 05/07/2017.

Foi em uma dessas longas viagens no escuro de um ônibus sem conseguir dormir, pensando em Marina e Maria, em mim e em todas as outras, que surgiu o *ViajoSola*. Estão aí as forças movedoras do meu filme e elas são imutáveis, da primeira à última versão. Foi o que definiu, ao longo do primeiro processo, todas as abordagens, todas as posturas tomadas e é também, por mais contraditório que possa parecer, o que irá definir os meus novos caminhos. O *ViajoSola*, ao mesmo tempo em que surgiu como uma revolta descarregada em homenagem, surgiu também como uma curiosidade extremamente pessoal e necessária. Eu precisava entender a dualidade que é viajar sozinha, já que eu só conseguia ver a faceta negativa. Quem são essas mulheres que viajam sozinhas? Por que elas escolhem viajar sozinhas quando eu, que não escolhia, preferia muito mais ter uma companhia? Elas não sentem o mesmo medo que eu? Essas perguntas, hoje um pouco mais elaboradas, ainda me movem. Meu filme continua sendo uma homenagem à Marina e María, meu filme continua sendo manifesto feminista de indignação, meu filme continua sendo sobre a coragem de ser mulher e resistir, de ser mulher e viajar sozinha contra todos e, também, do sentimento do prazer descomplicado que é estar só.

Eu, que nunca viajei sozinha além dos meus 771 km de ônibus e fiz este documentário, não consigo evitar em perguntar quando surge algum caso de abuso: mas por que sozinha, meu Deus? E imediatamente encontro conforto nas respostas.

30

VIAJOSOLA, A PRIMEIRA VERSÃO: DOS PROCESSOS E DA ANÁLISE

A primeira versão do *ViajoSola* é um dos meus únicos trabalhos que, de vez em quando, eu me orgulho do pouquíssimo tempo em que foi feito e eu espero que as leitoras e leitores que vierem a ler esse artigo entendam isso da melhor forma. Ele é um dos meus lembretes pessoais de que quando tudo parece dar errado, desistir nem sempre é a melhor opção e que, na verdade, as adversidades podem se tornar um bom caminho criativo.

Quando me ocorreu a ideia de fazer um documentário sobre mulheres que viajam sozinhas, eu parti do princípio mais básico: a entrevista. Eu teria uma equipe que se resumiria a alguém para captar o som e alguém para montar o filme e as imagens das entrevistas seriam intercaladas com qualquer coisa que eu conseguisse filmar que remetesse ao ato de viajar: estradas, ônibus, placas, enfim, além de alguns planos de pertences pessoais

das entrevistadas coletados durante as viagens. Eu já tinha feito algumas pré-entrevistas, marcado outras e reservado os equipamentos necessários quando houve uma paralisação dos técnicos da sede do curso de Cinema e, por consequência, nenhum equipamento poderia ser retirado. Além disso, todos os meus colegas estavam ocupados com o próprio documentário e encontrar alguém que pudesse emprestar ao menos uma câmera e ajudar no processo ficou difícil. Como resultado, eu cancelei todas as entrevistas e decidi que faria a disciplina no próximo semestre.

Por estar extremamente incomodada com o fato de que eu não só teria que fazer pela primeira vez uma dependência como eu também corria o risco de deixar toda a minha vontade e motivação em realizar o filme passar, eu continuei pesquisando sobre o tema e pensando em possíveis alternativas. Foi quando, faltando mais ou menos uma semana para a entrega do trabalho, enquanto eu via vídeos no *Youtube* de blogueiras que viajavam sozinhas, surgiu a ideia de fazer um filme inteiramente com imagens de arquivo. Sem ainda nem saber o que eu faria a respeito do som, dos direitos de cessão de uso ou até mesmo das imagens, baixei mais de trinta vídeos que incluíam as paisagens mais diversas, estradas, praias, aviões, mulheres falando para a câmera, ruas lotadas de pessoas etc.

No meio deste processo, remarquei uma entrevista com a Cauhana Tafarelo, que conheci através da internet por uma indicação. Ela já havia realizado algumas viagens sozinha, tanto dentro do Brasil quanto da América Latina e ouvir suas histórias foi completamente inspirador. Eram relatos tão incríveis que eu só conseguia me sentir mal por não ter um gravador em mãos. As experiências da Cauhana já haviam se tornado parte fundamental do meu filme e eu não as tinha materializadas de forma alguma. Quando cheguei em casa, os pequenos detalhes estavam apagados da minha memória e eu não sabia se tal acontecimento tinha sido na Colômbia ou em qualquer outro lugar. Mas importava? E quanto aos outros relatos que eu havia lido pela internet ou os áudios recebidos por *Whatsapp* de tantas outras que contaram experiências igualmente inspiradoras? Como representar não só uma, mas várias? Até que percebi que mesmo com as singularidades de cada relato, a essência da experiência de viajar sozinha era muito semelhante: o abuso que elas

sofriam não era tão diferente daquele sofrido na rua de casa, os medos e as apreensões, os pequenos momentos potentes, a relação profunda com a natureza, a descoberta de que existiam mais pessoas boas no mundo do que ruins etc.

Tendo isso em mente, eu tentei sintetizar tudo o que eu me lembrava dessas histórias em um único texto em primeira pessoa. Eu pensei que talvez essas histórias pudessem ser mais universais se elas não tivessem um nome e um rosto e fossem mais afetivas do que factuais. Por isso, eu acabei misturando várias informações sem me importar realmente de quem era o quê. Eu queria que tanto minhas entrevistadas quanto as que eu nunca teria a chance de ouvir pudessem se identificar. Coloquei também certas experiências que eu sabia que poderiam se estender a uma quantidade de mulheres ainda maior, já que, por mais que eu estivesse falando sobre aquelas que viajavam sozinhas, eu ainda estava falando da experiência de ser, de existir como mulher.

Faltava agora decidir de que forma o texto seria colocado no filme. Eu imediatamente descartei uma narração que fosse minha, por não gostar da minha voz e achar que eu não teria uma justificativa plausível para narrar algo que não era necessariamente sobre mim. Também descartei a narração de qualquer outra pessoa por falta de tempo. Lembrei-me do documentário *As Águas* (2014), de Larissa Figueiredo, em que ela narra o filme através de legendas e pensei que talvez o mecanismo pudesse funcionar de maneira semelhante para mim. O processo a partir daí era relativamente simples: o texto funcionava como fio condutor da montagem e dele eu tentava estabelecer uma relação com os vídeos que eu tinha, além de ditar o ritmo dos cortes. A proposta era imaginar o meu texto como uma entrevista real e, como não havia som, era através da montagem que eu colocava (ou tentava colocar, pelo menos) as pausas, os respiros, o tempo da “fala”. Para auxiliar nisso, dividi meu texto em seis segmentos, sendo que cada um deles discorre sobre um aspecto da experiência de se viajar sozinha, para que, a partir dessa divisão, eu pudesse conseguir mais facilmente selecionar os planos e decidir os ritmos.

O primeiro segmento é uma introdução e vem acompanhado de planos que simulam os primeiros momentos de uma viagem: o passaporte, o embarque, a vista da janela do avião etc.

Eu acho que você deveria perguntar “você já sentiu medo?”, porque nunca me aconteceu nada, sabe? Mas o medo que eu já senti... só por estar ali, por ser mulher, por estar atravessando uma praia deserta sozinha. Por estar atravessando uma praia deserta sozinha sendo mulher⁵.

O segundo segmento foca no medo de viajar sozinha e eu utilizei planos mais urbanos, caóticos, cheios de pessoas e também planos noturnos, para que houvesse uma sensação mais claustrofóbica e de desconforto:

Quer dizer, nada não... a gente sofre tanto assédio que nem conta mais. E o pior é que eu poderia te contar agora uma história em que eu tenha sofrido alguma violência e você não conseguiria saber se foi aqui ou se foi em Istambul. Tá em todo lugar. A gente senta pra tomar uma cerveja e já vem garçom dando em cima, as quatro horas da tarde, com família do lado. A gente quer entrar num clube e perguntam nosso estado civil, se a gente tá sozinha... a gente só não tá sozinha quando tá com homem. A gente tá sozinha mesmo se for eu e mais dez, vinte mulheres atrás de mim. Mulher não conta. Não pra eles⁶.

O terceiro segmento é basicamente sobre sororidade, de mulheres que se ajudam em viagens, daí planos com mais de uma mulher em quadro, vídeos mais alegres e positivos:

Mas pra mim conta. Conta porque se eu peço carona e tem uma mulher no carro eu já me sinto tranquila. Conta porque a gente se ajuda, sabe? A gente acolhe em casa sem nem se conhecer, a gente toma as dores e se protege. A gente oferece um tênis seco quando estamos sozinhas depois de uma chuva inesperada na Colômbia mesmo sem falarmos a mesma língua, comunicando só pelo olhar. Sabe, esses momentos que compensam qualquer medo ou insegurança que você já tenha sentido, essa bondade humana que surge sem a gente esperar⁷.

O quarto é sobre o prazer de viajar sozinha. Foram usados planos de auto filmagem, com apenas uma mulher em quadro e algumas paisagens de praias, já que nos relatos quase sempre existe uma relação muito profunda com o mar enquanto viajando solo:

Só que as vezes a gente só quer ficar consigo mesma. Às vezes eu quero sentar de frente pro mar de Maceió e ficar lá, parada, por cinco horas inteiras. E eu sei que só eu vou querer fazer isso. Eu preciso viajar sozinha, eu preciso passar os perrengues sozinha e descobrir que eu posso resolver qualquer problema. Eu vou

5 Fragmento do texto verbal de *ViajoSola*.

6 Fragmento do texto verbal de *ViajoSola*.

7 Fragmento do texto verbal de *ViajoSola*.

chorar, passar fome e sentir um medo incontrollável, mas quando eu estiver olhando o mar por cinco horas seguidas eu vou saber que minha melhor escolha foi estar comigo mesma e mais ninguém⁸.

O quinto segmento é uma reflexão sobre a banalização da cultura do estupro.

Escolhi planos mais fixos, de estradas e vazios, fazendo uma relação com o medo paralisador da situação:

Mas aí você vai e enfrenta uma das viagens mais difíceis sozinha: atravessar o deserto do Atacama. Você se coloca no limite e prova pra si mesma que é capaz, fica dias sem tomar banho em um jeep com quatro homens desconhecidos, passa mal com a comida, dorme em um frio absurdo e consegue, finalmente, alcançar aquilo que você procurava, aquela vista que te faz refletir sobre todas as coisas bonitas no mundo. Até que no albergue, voltando já cansada, você percebe uma placa nos banheiros incitando estupros. E de todas as dificuldades que você passou até agora, nada se compara com aquilo, com aquele embrulho no estômago que te dá. Eles estão te lembrando que em qualquer lugar, a qualquer momento, você pode ser vítima daquilo. E de forma tão natural, numa piada...⁹

Por fim, o sexto e último segmento é um incentivo para que as mulheres viagem sozinhas e trata desse ato como uma forma de resistência, por isso foram usados planos mais abertos, que suscitam uma noção de liberdade:

Eles fazem isso porque têm medo. Porque não há nada mais aterrorizante do que uma mulher livre. Viajar sozinha é um protesto. É um protesto contra o machismo que nos quer ver presas dentro de casa, sem nos descobrir e descobrir que todos os lugares do mundo são nossos por direito. Eles vão nos lembrar constantemente o tipo de violência bárbara que podemos sofrer lá fora, mas vão tentar nos fazer esquecer que eles nos violentam da mesma forma dentro de nossos lares. Por isso viajo sozinha. Viajo sozinha porque se o meu medo vence, eles também vencem. Viajo sozinha por Marina e María... e por todas as outras¹⁰.

Uma das minhas principais preocupações ao escrever o texto era não conseguir balancear a denúncia e o incentivo. Eu precisava falar da sensação do medo e eu precisava falar dos abusos, dos assédios, mas eu sabia que não poderia ser mais uma colaboradora em incutir um medo tão paralisador nas mulheres ao ponto em que elas pudessem desistir de viajar, de procurar uma independência. Eu tentei o tempo todo compensar aspectos negativos com positivos através dos segmentos. Eu abro, por exemplo, o filme com um aspecto pesado, negativo, e termino com um que remete a um incentivo positivo, de luta.

8 Fragmento do texto verbal de *ViajoSola*.

9 Fragmento do texto verbal de *ViajoSola*.

10 Fragmento do texto verbal de *ViajoSola*.

E essa é, provavelmente, uma das grandes mudanças que aconteceram entre a primeira ideia do *ViajoSola* e a primeira versão efetiva deste filme. Antes da paralisação dos técnicos, eu já tinha pronto um questionário que eu fazia nas entrevistas. As questões eram sempre direcionadas para os aspectos de abuso e machismo que as entrevistadas ocasionalmente pudessem ter sofrido, ao invés de realmente tentar entender a experiência como um todo, fosse negativa ou positivamente. As respostas das minhas entrevistadas seriam completamente induzidas e eu tomaria como verdade algo que, na realidade, eu mesma havia instigado. Ao escrever um texto sintetizando a experiência de viajar sozinha, eu acabei me obrigando a uma reflexão necessária dos relatos coletados e a enxergar as dualidades, as outras facetas daquela experiência.

Não descarto a possibilidade de que, se eu tivesse feito o *ViajoSola* da maneira que eu queria inicialmente, poderia ter tido as suas potencialidades e não necessariamente teria sido um filme ruim. Hoje eu entendo mais que o documentário, não conseguindo nem ter um consenso de definição, tem muito menos um consenso de erros e acertos. Fazer o filme de uma forma modificada não significa que eu tenha acertado mais, mas que definitivamente resultou num outro filme completamente diferente, com significados e objetivos diferentes.

Como dito antes, o que eu estou considerando aqui como a primeira versão do *ViajoSola* na verdade é a terceira apresentada em sala de aula e, por consequência, a que valeu como meu trabalho final da disciplina de Direção Audiovisual II. Ressalto essa informação novamente por um simples exercício de autocrítica e que eu considero fundamental reconhecer para que não se repetisse na nova versão que se constituiu em meu trabalho de conclusão de curso.

Eu sou extremamente direta em questões de montagem. Nas aulas de Edição, meus colegas tinham vídeos com 5 minutos, por exemplo, enquanto eu, editando a mesma cena, acabava com um vídeo de 3. Se as pessoas geralmente fazem primeiros-cortes longuíssimos e depois cortam o desnecessário, eu sempre tenho que fazer o processo inverso: meus primeiros-cortes são extremamente curtos, diretos e a partir daí eu começo a “preencher os espaços”.

A primeira versão apresentada em sala de aula do *ViajoSola* tinha 4 minutos e alguns segundos. As legendas eram muito rápidas e quase não dava tempo de ler, muito menos de olhar para as imagens. O então professor da disciplina, Evaldo Mocarzel, teve que pedir para rever meu filme três vezes e, ao final, disse que eu precisava apresentar outro corte na aula seguinte com planos mais longos ou, no mínimo, com mais tempo de legenda. Mais uma versão foi apresentada e ainda estava muito rápida. A terceira e última tem 6 minutos. Eu adicionei mais planos, mas como eu tinha uma quantidade bem limitada de vídeos acabei diminuindo também a velocidade do *slow motion* para que as legendas ficassem por um tempo maior em tela.

Após entregar essa versão final, na época, eu realmente via meu filme como pronto. Eu sabia que, de uma forma ou de outra, eu teria que coletar novos vídeos para substituir aqueles que eu não tinha autorização e trabalhar um pouco melhor na distribuição de legendas, mas no geral era aquilo. Depois, fazendo um ano desde a sua finalização, após rever muitas vezes e pedir para que outras pessoas o vissem, percebo que esta versão que aqui revisito foi apenas um rabisco, mas um rabisco cheio de potencialidades não exploradas ou, talvez, exploradas rápido demais.

A partir daqui, irei analisar os aspectos principais desta primeira versão do *ViajoSola*, introduzindo quais deles foram trabalhados na versão que realmente ficou como sendo a final, quais foram mantidos, quais foram jogados fora e por que fiz essas escolhas.

DOS PLANOS E DA MONTAGEM

Mesmo depois de duas tentativas, eu ainda acho que a primeira versão do *ViajoSola* tem muitos problemas de montagem. Não pela questão de duração, já que meu filme poderia ser mais extenso ou mais curto e ainda ter problemas. A montagem do *ViajoSola* é, sobretudo, inconsciente. Todos os cortes feitos foram por instinto e toda a seleção de planos foi mais ou menos aleatória. Algumas características dos vídeos coletados aqui precisam ser levadas em conta, pois apesar de não me isentarem de ter feito uma montagem ruim, influenciaram diretamente a edição.

Todos os vídeos foram baixados diretamente do *Youtube*, então ocorriam duas coisas: ou eles já possuíam cortes ou eram extremamente curtos. Isso dificultava a minha edição e foi um dos motivos para eu fazer o uso do *slow motion*. Eu não tinha muitos vídeos e acabei usando quase todos os que eu tinha baixado, o que por consequência não me deu opções de uma escolha mais consciente. A única relação que eu criei foi a já citada no tópico anterior, em que eu tentei selecionar planos que se aproximassem mais de cada segmento, tanto do texto quanto da atmosfera que eu pretendia.

Entender que a minha montagem é parte fundamental do filme e que ela precisa começar na coleta de vídeos é o que fez toda a diferença na nova versão do *ViajoSola*. Por isso, foi necessário que eu definisse muito bem qual seria o conceito da minha montagem e qual seria o meu método de escolha dos planos ao invés de fazer tudo de forma completamente aleatória.

Dois planos são bastante significativos para mim na primeira versão do *ViajoSola* e, por isso, os mantive na versão final. São justamente os vídeos escolhidos menos aleatoriamente, que eu sabia onde e quando iria usá-los no momento em que eu os assisti. São eles, em ordem que aparecem no filme:



Fonte: *print screen* de vídeo cedido. Arquivo pessoal Marcela Patrício de Almeida.

Este plano vem acompanhado com as seguintes legendas: “E o pior é que eu poderia te contar agora uma história em que eu tenha sofrido alguma violência / e você não conseguiria saber se foi aqui / (corta para outro plano) ou se foi em Istambul”. Ele tem a função de fazer equivalência com aquilo que o texto fala, ou seja, da violência e da opressão através de uma imagem que remete a esse ato, mas que não o representa literalmente. O uniforme, o movimento duro e padronizado e as armas nos ombros são símbolos de uma violência naturalizada, tal como a violência contra as mulheres tende a ser.



38

Fonte: *print screen* de vídeo cedido. Arquivo pessoal Nicole Werneck.



Fonte: *print screen* de vídeo cedido. Arquivo pessoal Nicole Werneck.

O plano se inicia com a garota correndo para o meio da rua e a câmera faz uma *pan* mostrando que a estrada está deserta. Ela joga os chinelos para longe, gira com os braços abertos e faz uma cambalhota. É o plano com que o filme termina e as seguintes legendas estão inscritas nele: “Por isso viajo sozinha. Viajo sozinha porque se meu medo vence / eles também vencem. / Viajo sozinha por Marina e María... / (corta para tela preta) e por todas as outras”. Para mim foi importante que este plano, mais do que qualquer outro, permanecesse no filme, porque ele não só potencializa aquilo que o texto traz, como também sintetiza em apenas uma imagem o que é viajar sozinha, o desprendimento daquilo que é desnecessário e a liberdade que vem e se manifesta nos pequenos prazeres de estar só. É também um plano que registra um momento de felicidade e transmitir essa sensação para quem assiste ao filme, em seu desfecho, é imprescindível para que, mais do que a denúncia do tipo de violência que as mulheres sofrem, fique o ímpeto de viajar.

DO TEXTO E DA LEGENDA

O texto é uma das grandes potencialidades do meu filme. Eu acho que ele cumpre bem o seu papel ao criar uma pluralidade de vozes em uma só e, conseqüentemente, uma identificação maior daquelas experiências relatadas, não só de mulheres que viajaram sozinhas, mas de muitas outras também. Acho também que, ao contrário do que eu temia, acabei conseguindo balancear de forma satisfatória um tom denunciativo e, ao mesmo tempo, inspirador. Por isso, minha vontade foi permanecer com o texto e usá-lo, ainda, como fio condutor da minha montagem no filme final. Meus novos planos foram conectados com este texto e obedeceram à atmosfera imposta por cada segmento.

É importante colocar que todo o texto foi revisado e existiam duas partes que eu já as identificava como menos potentes que as outras e, portanto, sofreram mais mudanças. Para isso, fiz um novo processo de entrevistas com questões direcionadas aos pontos que precisavam ser melhorados. São eles os segmentos da sororidade e do prazer de se viajar sozinha e a transição entre ambos. Perguntas (que foram modificadas conforme a entrevista acontecia e as respostas eram dadas) como “qual a sua memória mais potente viajando sozinha?”, “quais as principais diferenças entre viajar sozinha e acompanhada?”, “alguém já te ajudou enquanto viajava sozinha?” foram incorporadas ao novo questionário.

Já as legendas, eu entendo hoje que tornavam o *ViajoSola* distante um pouco do seu objetivo como filme. Em Direção Audiovisual II, ao apresentar a primeira versão em sala, o mecanismo das legendas foi bastante elogiado, mas sempre olhando meu filme como um filme-manifesto. E talvez ele o seja, em um certo sentido. Um manifesto de indignação e revolta, um manifesto que não deixa de ser um chamado de luta e resistência. Mas eu não quero que ele seja apenas isso. Eu quero que meu filme seja sobre uma causa, mas que também seja sobre outras coisas, sobre um coletivo que também nos dá a possibilidade de nos identificarmos como pessoas. Continuar usando as legendas me deu a impressão de ir no sentido contrário a essa vontade e, por isso, na versão final, inspirada no filme *Línguas Desatadas* (1989), dirigido pelo ativista Marlon Riggs, e com o trabalho de som feito por Pedro Monte Kling, investi na construção de narração em *off*, misturando vozes de várias mulheres, assim criando um conjunto polifônico muito potente e ao mesmo tempo tendo a sensibilidade de saber em quais pontos isso era necessário e em quais não. Como resultado, eu acredito que, assim como na primeira versão do *ViajoSola*, o texto conseguiu continuar sendo uma das grandes potências do filme, mas dessa vez evidenciado e potencializado pelo som. Enquanto a legenda tinha o ponto positivo do silêncio, ela também tinha como negativo a extrema individualização do texto através da leitura, da descaracterização dos relatos como algo mais coletivo. Com a narração construída na versão final, com várias possibilidades que se misturam, o *ViajoSola* pôde adquirir, ao mesmo tempo, um caráter plural e identificável tanto como grupo quanto como indivíduo.

DA TRILHA SONORA

A trilha sonora da primeira versão de *ViajoSola* era bem sutil e minimalista. Eu utilizei a música “*Walking Around*” de um artista que se identifica como Nasienie no site Free Music Archive¹¹. A introdução da música são sons agudos e bem incômodos, parecidos com um som de microfonia e depois se torna mais suave, com ruídos repetitivos que se assemelham a um chocalho e vão ficando mais intensos até o final da música. Eu queria que a trilha sonora fosse quase imperceptível e criasse uma atmosfera bem densa para o filme. Aproveitando que a música estava sob licença CC BY-NC-AS 3.0 (*Creative Commons*

11 WALKING Around. Disponível em: <http://freemusicarchive.org/music/Nasienie/Private_Loops/03_nasienie_-_walking_around>. Acesso em: 05/07/2017.

Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported), ou seja, que eu podia utilizar a música no filme de graça e modificá-la sem qualquer problema desde que não fosse para uso comercial, eu resolvi reduzir a velocidade da música e adicionar alguns outros ruídos em cima, com o volume bem baixo, como sons de chamada de avião, do mar, vento e trens.

Na versão final do *ViajoSola*, essa música foi mantida apenas como referência para a criação de uma nova, levando em conta outras características específicas como, por exemplo, a narração do texto. As legendas eram muito potentes no sentido de que criavam automaticamente um “silêncio” incômodo e a trilha musical era parte fundamental nessa sensação também. No caso da versão final, foi preciso balancear narração e trilha de forma que houvesse também uma potência – ainda que uma potência em outro aspecto – sem que o som do filme ficasse muito carregado.

DO NOVO E DO SENTIMENTO DE PERTENCER

Realizar uma análise da primeira versão do *ViajoSola* foi fundamental para que eu desse os primeiros passos em direção ao meu novo processo. Abriu a possibilidade para que eu pudesse apontar os aspectos que considero positivos ou negativos para o tipo de filme que eu estava tentando construir, que eu pensasse melhor nas escolhas que fiz e por que umas funcionaram e outras não.

A primeira versão do *ViajoSola* foi a minha principal referência ao longo de todo o processo fílmico, mas acho importante também citar duas outras influências que tiveram grande impacto em mim e no modo como eu via todo o projeto: o livro “O Documentário: Um Outro Cinema”, do Guy Gauthier e os documentários da Naomi Kawase, ambos indicados pelo meu orientador Eduardo Baggio. Essas obras me instigaram a não só refletir o processo da primeira versão do *ViajoSola* e o processo da versão final, como também me instigaram a refletir o lugar que o meu filme poderia ter dentro do cinema.

Enquanto Gauthier discutia a melhor maneira de nomear e definir o documentário, eu assistia aos filmes de Naomi Kawase e, ainda, pensava no meu próprio processo fílmico: onde Kawase se encaixa na teoria do documentário? Onde eu me encaixo? Gauthier não gosta do romanesco, da encenação e nem da “coleta vagabunda de imagens” (GAUTHIER, 2011, p. 237) e não sei se Kawase me dá mais ou menos confiança para contrariá-lo.

Kawase filma, mesmo que de forma interventora, dramatizada. Se eu não filmo, o que me sobra? O que me tira do manifesto, da propaganda, da reportagem e me coloca não no documentário em si, mas no cinema? Foi preciso me aprofundar no que mais concerne o processo fílmico de Naomi Kawase, suas temáticas, seus silêncios, sua montagem e sua sensibilidade e ler as entrelinhas do livro de Gauthier para que eu entendesse que meu filme não precisa ter definições fechadas e que, na verdade, nem sequer existem definições fechadas, mas ele precisa, de alguma forma, pertencer. É muito difícil identificar o meu filme como algo pertencente ao cinema em si e acho que isso se reflete bastante no processo da primeira versão do *ViajoSola*, no uso quase nulo de referências fílmicas ou até mesmo na falta de preocupação em relação à qualidade de imagem dos vídeos, do formato, das legendas bagunçadas, do som sem qualquer tipo de finalização, enfim, de realmente pensar no meu filme como algo cinematográfico, um produto artístico, de constantemente me perguntar “mas por que eu estou escolhendo isso ao invés daquilo?”.

Portanto, esta primeira versão tornou-se o meu lembrete permanente em não tratar o *ViajoSola* apenas como um trabalho de conclusão de curso, mas sim como um filme.

REFERÊNCIAS

- ÁGUAS, As. **Direção:** Larissa Figueiredo. Brasil: Tu i Tam Filmes, 2013. 10 min. Color, HD.
- GAUTHIER, Guy. **O Documentário:** Um outro cinema. 1. ed. Campinas: Papirus, 2011.

MIRA – OBJETO DE INVESTIGAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Janaina Almeida da Veiga¹

RESUMO: O presente trabalho abrange o processo criativo consciente e inconsciente da diretora ao longo da realização do curta-metragem de animação *Mira* e analisa de maneira profunda e explicativa as decisões e descobertas feitas em cada passo da realização fílmica desde o primeiro esboço.

Palavras-chave: Experimental. Processo Artístico. Animação. Ilustração. Digital.

MIRA – OBJECT OF RESEARCH AND REPRESENTATION

ABSTRACT: The present work covers the conscious and unconscious creative process of the director throughout the making of the short animation film of *Mira* and analyzes in a profound and explanatory way, the decisions and discoveries made in each step of the filmic projection since the first sketch.

Keywords: Experimental. Artistic Process. Animation. Illustration. Digital.

¹ Bacharela em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná - Unespar. janinaadaveiga@gmail.com

UM PROCESSO PARTICULAR

Caos
Ca-os
s.m.

1. Confusão de ideias; amontoado de coisas que se misturam; desorganização mental.

No primeiro dia de aula na faculdade de cinema fui indagada por um professor do porquê estava ali, de qual papel gostaria de desempenhar e naquele momento eu não imaginava participar de gravações ou estar em *sets* de filmagem, muito porque não entendia exatamente as tantas funções necessárias para se produzir um filme e, recém-chegada de uma cidade de interior, não me enxergava exatamente como uma artista. Eu imaginava que seguiria carreira na área acadêmica, desenvolvendo pesquisas ou escrevendo.

Foi rápido para que esta postura mudasse, ainda assim nunca havia pensado em ser a criadora de um filme, fosse dirigindo ou escrevendo. As disciplinas de roteiro e direção me deixavam aflita, nunca achei minhas ideias boas o suficiente, sempre chegava em um ponto no qual eu não conseguia mais desenvolver, sentia que tudo ficava raso demais e eu não era capaz de ir mais além.

Dessa vez, foram cerca de cinco anos para que este ponto de vista também mudasse. Depois de ter frequentado todas as disciplinas da faculdade, faltavam poucas coisas para que eu pudesse me formar, então passei a me cobrar quanto ao trabalho de conclusão de curso. Também foi difícil, já havia tentado produzir um documentário para este fim em conjunto com um amigo, mas depois de alguns meses o projeto se tornou tedioso e impraticável.

Decidi, então, que faria um filme de animação. Sempre tive um carinho e admiração pelo gênero, mas não sei exatamente de onde isso surgiu, minha turma não teve a oportunidade de ter aulas de animação no currículo e eu não tinha a menor ideia por onde começar.

Nesse tempo, revisei propostas antigas e criei novos esboços de personagens que eu já tinha e imaginava, pesquisei técnicas e pensei em roteiros, mas não conseguia chegar em algo realizável.

Novamente, nada me parecia bom. Eu apenas sabia que faria um filme sobre uma garota e que ela teria um gato.

“Fátima é uma garota que vive com seu gato”. Mas isto era tudo.

Em uma noite de insônia, *Mira* finalmente aconteceu. E eu nunca tenho insônia.

Há algum tempo eu colecionava na cabeça vários blocos de cenas e momentos que eu gostaria de um dia pôr em um filme. Imagino que essa mania seja comum principalmente entre pessoas que trabalham com audiovisual e, então, de repente, pareceu-me muito óbvio que uma e outra dessas cenas poderiam conversar. Juntei algumas delas, adicionei outras para que o todo fizesse algum sentido e dormi. No dia seguinte escrevi este *storyline*: “Fátima é uma garota que vive com seu gato. Uma noite, enquanto ela observa o céu, vê uma estrela cadente e faz um pedido. De volta à casa, ela encontra uma caixa misteriosa com um mapa e uma máscara, o qual decide seguir na mesma noite. Na caminhada, ela cruza com criaturas e lugares incomuns e fantásticos até chegar ao seu destino”.

Chamei o filme de *Mira* porque ele é sobre contemplação. Fátima só faz o pedido para a estrela porque está muito atenta observando e ela também consegue enxergar coisas no mundo que desinteressados não veriam. *Mira* pode ser também uma recomendação ao espectador para que mantenha sua mente e olhos abertos.

A partir disso, passei a pensar na realização desse filme e encarei pela primeira vez em quase cinco anos de faculdade o desafio de criar tudo, desde as ilustrações até a animação. A configuração de ter poucas pessoas na equipe sempre me pareceu o mais razoável e neste projeto não foi diferente. No primeiro momento, planejei ter um montador, *designer* de som e trilha. As demais áreas ficariam por minha conta. Pedi a ajuda de amigos que estão na área ou próximos a ela e consegui reunir um bom material teórico para me ajudar a entender todo esse novo mundo que me propus a desvendar.

Depois de algumas conversas e pesquisas, entendi que a melhor forma de realizar o *Mira* seria simular a execução tradicional, mas no computador, utilizando os *softwares Adobe Photoshop*² e o *After Effects*³ com o *script DUIS*⁴. Entendi que o processo de animação digital que havia adotado seguia de forma similar o método de animação feito à mão, mas com algumas poucas diferenças. Em suma, eu utilizaria ferramentas digitais semelhantes às tradicionais para manter o visual da animação feita à mão.

Levando em consideração que, na época, eu conhecia muito pouco os *softwares*, precisaria estudá-los antecipadamente para conseguir qualquer resultado, mas, ao mesmo tempo, essa estratégia digital também aceleraria a etapa de animação e eu conseguiria terminar no prazo.

Tomada essa decisão, passei a produzir. Os processos de ilustração manual, digital, escrita do argumento, *storyboard*⁵ e decupagem foram realizados todos simultaneamente e depois de algumas semanas, quando já havia algum volume de material, não sabia onde havia parado ou o que estava fazendo e, por este motivo, precisei montar um cronograma diário para poder me orientar.

Na academia, aprendi que um dos primeiros passos para o andamento de um filme é escrever o roteiro e só então, a partir dele, pensar esteticamente nas cenas. Percebi que isto é adaptável.

2 O *Photoshop* é um *software* voltado para o aprimoramento de imagens com recursos de alta qualidade, criação de estampas, desenhos, logomarcas etc. É possível aplicar efeitos, filtros e máscaras e transformar rascunhos simples em produtos de alto padrão.

3 *After Effects* conta com uma grande quantidade de ferramentas que permitem ao usuário criar animações, realizar intervenções em vídeos adicionando ou retirando elementos de cena para a criação de efeitos visuais e especiais artificiais. Está entre as principais ferramentas da indústria do audiovisual para a criação de efeitos e para ações de pós-produção.

4 Entre outras coisas, *DUIS* conta com um recurso de *auto-rigging* que automaticamente monta o personagem inteiro com pontos de pivô. Tudo o que deve ser feito é rotular as partes do corpo com os nomes apropriados e executar o *script*.

5 *Storyboard* é uma sequência de quadros, no formato qual serão filmadas ou animadas as imagens do filme, em que são desenhadas as cenas da forma como imaginadas pelo diretor, incluindo o ângulo da câmera, a iluminação desejada etc. Cada desenho pode ser acompanhado ainda de anotações sobre a cena, tais como a descrição da ação, do movimento, o som que a acompanhará etc.

Mira nasceu de um compilado de imagens que reuni ao longo dos anos, mas nunca imaginei que poderia vê-las animadas numa tela. Enfim, juntei todas essas cenas que antes eu presumia serem aleatórias e construí uma história a partir delas, tornando, assim, neste caso, o processo de escrita secundário.

Não acho que esse método seja inovador dentro do cinema e que eu seja uma pioneira, mas o aprendizado que foi descobri-lo me fez entender mais sobre eu mesma, sobre minha maneira de pensar e construir.

Este processo fez com que o *storyboard* tivesse papel de extrema importância no desenvolvimento da história, Foi através do *storyboard* que consegui finalmente pôr no papel definitivamente o que eu imaginava. Considero que ele tenha sido a primeira materialização do *Mira*, quando finalmente saiu do mundo das ideias. Cada cena desenhada me trazia mais elementos narrativos e me ajudava a conduzir o filme para o lugar onde eu queria que ele estivesse.

Depois de ter terminado o primeiro tratamento do argumento, não considerei necessário desenvolver um roteiro e continuei o processo de ilustração. Hoje em dia, penso que talvez este tenha sido um erro, talvez essa decisão de não ter roteiro tenha acarretado falhas à narrativa do filme e, talvez, da maneira tradicional, minha história ficasse mais clara e objetiva, mas aceitei isto que este processo me trouxe e acredito que, assim, o poder sensorial do filme dilatou-se.

No processo artístico, o problema é mutável. Nada do que escrevo ou decido é permanente; por isso, é chamado de processo. As decisões ficam cada vez mais fáceis ao passo que o produto vai tomando forma. Ele se torna um elemento vivo, que quase decide por si mesmo (BUZZI, 2014, p. 10).

Ainda que a decisão de prosseguir sem roteiro tenha sido mantida, sinto-me contemplada pela reflexão que Karina Buzzi traz no desenvolvimento de seu filme. Respeitei esse novo método que se apresentava e a cada nova etapa algumas coisas iam sendo alteradas mediante as necessidades que eram percebidas.

INFLUÊNCIAS

Ao longo do processo de elaboração do *Mira*, reuni algumas referências que ajudaram no conceito visual pretendido. Poucos meses antes do *insight* que deu origem ao meu curta-metragem, havia visto o filme *A Girl Walks Home Alone At Night* (2014), de Ana Lily Amirpour, que reunia tudo o que eu gosto em um filme só. Fiquei tão admirada por ele que arrisco dizer que foi a obra que mais influenciou a criação do *Mira*.

O filme de Amirpour combina elementos de filmes *noir*⁶ e o comedimento do *New Wave* iraniano⁷. É um filme inconfundivelmente contemporâneo, que junta elementos fantásticos com uma cultura pop já datada em um monocromático *retrô-cool*⁸ e o torna uma experiência perturbadoramente *indie*⁹.

A estética de John Kenn Mortensen também me assombra – de uma maneira boa – há algum tempo. Mortensen é um ilustrador especialista em desenhar monstros em *post-its*, mas não só isso. Seu traço é econômico e estável, mas a configuração é rica e exuberante em formas de interpretação que abrem espaço para a invenção das mais férteis histórias. Fica estabelecido um equilíbrio por meio de uma imaginação tocante dentro de uma forma clara e simples. As figuras humanas retratadas em seus desenhos normalmente são apáticas, enquanto os monstros têm ações fluídas que quase dão a impressão de respirar. É evidente que esta impressão é uma “miragem” provocada pelo impressionante talento que Mortensen tem como desenhista conseguindo imprimir tanta expressividade em seus personagens.

Sombrio. Este é um adjetivo que se conecta com o visual de *Mira*. Mesmo sem racionalizar ou mesmo tentar associar meu trabalho com alguma tendência ou movimento, não há como não mencionar o expressionismo alemão como uma das direções que segui.

6 Este estilo ficou conhecido pelo uso de ângulos de câmera não-convencionais e pelo grande peso do escuro na proporção entre escuro e claro. Normalmente possui personagens desesperados que convivem com situações criminosas que são frutos de fraquezas humanas.

7 *New Wave Iraniano* surgiu como uma reação ao cinema popular que não refletia as normas de vida dos iranianos ou o gosto artístico da sociedade. Os filmes produzidos passaram a abordar temas como a família e a realidade do país, além da entrada no íntimo e filosófico dos personagens e a agonia do ser humano.

8 Que emprega um revisitação nostálgica de um estilo.

9 *Indie* remete ao produto ou estilo cultural que foge às grandes massas, produções, empresas ou distribuições. Esses conteúdos não são produzidos ou destinados para as grandes massas de consumo, mas sim apenas para pequenos e seletos grupos de apreciadores de determinado tema ou assunto, por exemplo.

Os filmes *noir* não existiriam se não fosse esta corrente importantíssima na Alemanha nos anos 1920 e, talvez, eu não pudesse ter mencionado o tão adorado filme de Ana Lily Amirpour, *Girl Walks Home Alone at Night*, porque é possível que ele nunca viesse a ser feito. Em *A Tela Demoníaca*, Lote H. Eisner (2002, p. 19) nos diz que “o expressionista não vê, tem visões” e eu não tenho como descrever melhor minha personagem. Fátima é uma exímia observadora, ao longo do filme vamos acompanhando-a e vendo que essa “observação” vai além. O mundo de Fátima tem uma atmosfera onírica e sombria onde apenas o habitual não convém, a realidade não é mais contemplada segundo os dados dos sentidos. Percebemos que aquele mundo tem semelhanças com o conhecido como “real”, mas contém pequenas nuances que o levam para outra condição. *Mira* é a tentativa de projetar o mundo de Fátima, utilizando-se de suas “visões” subjetivas e interiores.

Assim como a iluminação dá destaque às personagens e aos objetos, a passagem no cinema alemão se torna um “fator dramático”, um elemento “dramatúrgico”. Há liames íntimos e profundos, ensina ainda Kurtz, entre as paisagens e os seres humanos. O aspecto de uma região deve frisar, acentuar a tensão de uma cena. O expressionismo constrói seu universo, não se adapta pela compreensão a um mundo preexistente (EISNER, 2002, p. 106).

Sendo assim, a partir dessas referências citadas e outras mais, a cada personagem e cenário desenhado, *Mira* foi nascendo monocromático, com alto contraste, a maior parte dos planos gerais fixos e sem diálogos.

Evitei ao máximo tornar este filme didático, forçar explicações e sentia que inserir diálogos ou outros personagens presentes frequentemente limitaria o poder sensorial do filme. A opção da não verbalização têm um efeito mais elucidativo, eu procuro comunicar um discurso, mas através de signos imagéticos e, nesse sentido, meu pensamento sobre a experiência fílmica é muito próximo ao de Ana Lily:

Eu acho muito interessante que algumas vezes esperem que cineastas deem alguns detalhes ou explicações pra coisas que eu acho que deveriam ser experimentadas, assim como na música. De uma forma mais emocional que racional (EIDELSTEIN, 2014).

Ana Sofia Figueiredo (2015, p. 144) discursa em *Narrativas Animadas Autobiográficas* sobre a forma como pequenas narrativas, por vezes, são contadas sem pretenderem e sem precisarem ser transparentes para quem as vê. Assim, é possível para o espectador ter uma relação menos lógica e desfrutar de reações mais particulares.

Após a concepção e finalização de *Mira*, percebi que a linguagem escolhida se aproximava muito de um jogo de *videogame*. O filme contém elementos que são normalmente utilizados em jogos de plataforma em duas dimensões, como, por exemplo, os personagens parceiros que vez ou outra auxiliam a protagonista, os perigos que Fátima precisa superar e, por vezes, até objetos mais interativos como a caixa que funciona como elemento surpresa e o maior de todos, o mapa que indica o destino com um “X” que lembra muita a estética de *videogames* antigos.

Existe um jogo bidimensional chamado *Limbo* que se conecta ao *Mira* não somente pela forma, mas também pela narrativa. Ele tem o estilo de quebra-cabeças e um menino pequeno, inofensivo e anônimo, que é o protagonista. O personagem é controlado como na maioria dos jogos bidimensionais, com as funções de correr para a direita e esquerda, saltar e pegar. Assim como no *Mira*, o percurso até o objetivo é o mais desafiador.

O som teve um papel muito importante na elaboração e na definição de alguns elementos do *Mira*. Eu pretendia que ele não fosse óbvio, pois, fora a dramaticidade, a paisagem sonora deve colaborar com a naturalidade ou com a fantasia da animação. Este talvez tenha sido o momento de mais incertezas durante a feitura do filme.

Para mim, foi muito difícil identificar e conceber que tipo de som *Mira* teria e, ainda mais, verbalizá-lo de forma que informasse efetivamente. A maneira mais fácil de explicar ao colega que aceitou fazer o *design* sonoro o que eu imaginava não era através propriamente de sons, mas de ambientações, de sensações que eu queria para cada momento. Outra questão que ocorria nesse momento era a trilha sonora, pois eu tinha duas linhas pelas quais gostaria de caminhar. A primeira era o *post-rock*¹⁰, como faz a banda *Ruído/MM* e *God is an Astronaut* ou, até, em uma linha mais melódica – mas ainda no

10 “*Post-Rock* ou Pós-Rock é um gênero musical caracterizado pelo uso de instrumentos comumente associados ao rock tradicional, mas usando ritmos, harmonias, melodias, timbres e progressões de acordes não relacionados ao rock. Bandas de *Post-Rock* são caracterizadas por produzirem, comumente, música instrumental”. (PIRES, Victor. **Para Além do Post-Rock: O surgimento de uma nova cena de rock instrumental tipicamente brasileira**. 2010).

gênero, – o *Explosions in the Sky*. A segunda linha era a música independente eletrônica mais voltada para os *synthpops*, que lembram o estilo musical *New Wave*, como as bandas *Chromatics*, *Desire* e *Kavinsky*, que estão na trilha sonora do filme *Drive*¹¹ (2012) e *Farah*.

Depois de pronto, vi que o som do *Mira* tem algumas semelhanças com o da banda *Lorn* e mistura sintetizadores com *IDM*¹².

O AUTOCONHECIMENTO E EXPRESSÃO ATRAVÉS DA ILUSTRAÇÃO

Toda criança é artista. O problema é como permanecer artista depois de crescer.

Picasso

Acho curioso como as crianças se interessam pelo mundo de forma peculiar, emitindo sons, movimentando o corpo e rabiscando coisas indecifráveis. O desenho em particular é uma das formas através das quais a função de significação se expressa e se constrói. Através do traço e até mesmo das cores é possível perceber quais sentimentos a criança está vivenciando e quais os conhecimentos adquiridos. O desenho é a representação do pensamento, é a primeira escrita.

Desde muito pequena eu desenho de forma empírica, nunca fiz nenhum curso ou tive qualquer treinamento, então, meus desenhos não são “profissionais”, tecnicamente perfeitos ou com um estilo bem definido, mas sempre os usei para comunicar algo, na maioria das vezes para mim mesma.

Comigo o “desenhar” acontece por ciclos, já passei por longos períodos sem esboçar nada e em outros isso se faz muito presente e necessário. Sempre me utilizei desse meio para transformar palpáveis coisas que sinto e, desse modo, tornar visível algo abstrato, foi assim que lidei com várias fases ao longo dos anos. Dessa forma, creio que o desenho apresenta uma natureza flexível e transitória, utilizado em diferentes momentos da vida. Em uma visão romântica, o desenho proporciona uma expressão artística que apela mais ao coração que ao cérebro.

11 *Drive*, de Nicolas Winding Refn (2012)

12 “Estilisticamente, IDM apresenta muita experimentação individual e não um determinado conjunto de características musicais. Acabou por se tornar um nicho para a música eletrônica moderna e experimental. O termo IDM é originado nos EUA em 1993, com a formação da lista de discussão IDM, uma lista de endereços de *e-mail* originalmente formada para a discussão das músicas de um certo número de proeminentes músicos ingleses, especialmente aqueles que aparecem em 1992 em uma compilação da *Warp Records* chamada *Artificial Intelligence*” (WIKIPÉDIA. Acesso em 21/02/2017).

Ao longo da preparação do *Mira*, enquanto ainda ilustrava, principalmente no caso dos personagens, alguns amigos aos quais eu pedia opinião puderam acompanhar e ver fragmentos isolados com partes da ilustração, uma cena recém-animada etc. Caso comum entre essas pessoas foi que todos eles deduziram que *Mira* é autorreferencial. De fato, o personagem Sono é inspirado na minha gata e o nome dele veio de outro gato de uma amiga, mas eu nunca havia pensado seriamente sobre como as experiências reais, ou seja, o como o que eu conheço e consumo influenciam na realização de qualquer obra.

Toda vez que me deparava com este comentário, refletia um pouco sobre ele e hoje concluo que não significa que todo o filme tenha sido inspirado em mim mesma, não conscientemente, mas não acho possível conceber um artista que não se utiliza das suas próprias experiências para criar.

Todos os filmes são autobiográficos. Somos especializados apenas para descobrir o inevitável. Certas obras são identificadas como “auto”, mas isso só designa uma consciência superficial da inevitabilidade normal. E nenhum filme até agora surgiu plenamente consciente da autoconsciência (BRAKHAGE, 1972, apud MOURÃO *et al.*, 2016)

Para Mikhail Bakhtin (2003, p. 11), o autor sabe de tudo o que todas as personagens enxergam e conhecem juntas e como enxerga e conhece mais que elas, existem coisas que a princípio são inacessíveis às personagens. O criador assume uma posição externa que permite dar forma e acabamento estético à personagem e ao mundo habitado por ela, bem como, ainda, que não há personagem nem autor por não haver uma posição para realizar a inter-relação dos dois, personagem e autor estão fundidos em um todo único.

ILUSTRAÇÃO DIGITAL – O FAZER TRADICIONAL POR MEIO DO DIGITAL

A despeito da vasta produção imagética de nosso país, no que diz respeito à formação visual ainda persistem valores românticos como “ter ou não ter talento”, “saber ou não saber desenhar”, descuida-se da necessidade de educação para a linguagem visual e de um entendimento menos obscuro acerca da elaboração mental envolvida na produção de imagens (GUARALDO, 2006, p. 01).

Em 2016, tive a oportunidade de fazer um curso de ilustração digital em que aprendi basicamente o *Photoshop* e um pouco do *Illustrator*¹³. Lá, pude perceber que com a utilização de *softwares* e demais recursos digitais é possível criar ilustrações com um grau de complexidade que só seria alcançada no desenho tradicional através de muita habilidade técnica e detalhamento.

Sem dúvida, existem inúmeras possibilidades na utilização de um computador para produzir e ele não deve ser visto como única opção de ferramenta. Pode-se criar diretamente no programa ou combinar práticas tradicionais com digitais, mas é incontestável que a exploração e conhecimento de todas essas ferramentas pode auxiliar na elaboração de uma composição com significado e impacto, enriquecendo o trabalho.

Utilizar o computador para fazer animação pode se tornar muito mais complexo ou muito simples, dependendo de vários fatores, mas deve-se ter em mente o fato de que, independente da técnica, tradicional ou digital, a figura do artista é bastante relevante, pois é ele quem vai criar, tendo como suporte as diversas ferramentas (BRETHÉ, 2010, p. 6).

A ilustração é um processo inventivo e o componente mais importante é quem cria. A ilustração digital é uma relação de troca entre máquina e artista, pode ser tão autêntica quanto qualquer outra obra e modifica apenas a condição de trabalho, mas não o processo criativo. De acordo com Maria Luiza Calim de Carvalho (2003, p. 31), o ilustrador é, antes de tudo, um leitor e sua ilustração dá visibilidade à sua interpretação.

ANIMAÇÃO

No momento que decidi fazer *cut-out*¹⁴, comecei a pesquisar e estudar o programa *After Effects* e percebi que ele seria a melhor opção para a minha primeira experiência com animação porque eu já estava um pouco familiarizada com a interface dos programas *Adobe* e ele me daria os resultados que eu defini como linguagem de maneira mais ágil.

13 Por ser um software que trabalha com imagens vetoriais (imagens formadas por cálculos matemáticos em vez de pixels), o *Illustrator* é hoje um dos programas que permite criar ilustrações, gráficos, logos e muito mais para ser utilizado em qualquer tamanho e mídia.

14 *Cut-out* é uma técnica específica de animação que utiliza personagens, objetos e cenários recortados de materiais como papel, cartão, tecido ou mesmo fotografias. Hoje em dia, uma forma estilizada da animação de recortes é simulada digitalmente.

O *rigging* e o *keyframing* são os recursos que julguei mais facilitadores no meio digital. Utilizando o *script DUIK*, pude usar a técnica de *rigging* que simula as articulações e os ossos de um personagem. Por este motivo, a ilustração dos membros de cada personagem deve ser feita independentemente, o animador é quem diz ao *software* o que é a cabeça, o braço direito, o pé esquerdo etc e o programa faz a junção do esqueleto. Uma vez “rigado”, o animador pode definir as principais poses (*keyframes*¹⁵) e então o programa cria os quadros intermediários fazendo a interpolação de maneira automática com base nas informações de gráfico x, y e z e nos *keyframes* definidos. Como não há necessidade de redesenhar as poses nesse caso, o processo de animação se torna muito mais rápido. Para Richard Taylor (2003, p. 73-74), a liberdade de possibilidades de experimentação, sem danificar as poses ou sem a necessidade de cálculos extensivos, é uma vantagem do processo de animação digital.

Muitas das escolhas que eu fiz nas fases do *storyboard* e de desenvolvimento do argumento caíram por terra quando passei a animar. Isto porque eu nunca havia aberto um programa de animação e não tinha nenhum conhecimento sobre o assunto.

Volto a lembrar que o processo de criação deste filme foi plenamente livre e me mantive aberta a sugestões e experimentações. Devido à minha inexperiência, a etapa de animação foi a que mais propiciou testes e outros tipos de exploração, cada nova possibilidade que se apresentava foi considerada.

Uma dessas mudanças vale ser destacada, pois acredito que significou o filme de outra maneira. *Mira* foi concebido em tons de cinza e é natural que o espectador, equipado de uma bagagem social e cultural, classifique de forma espontânea quando vê determinadas composições cromáticas, podendo desenvolver sentimentos negativos nesse caso. Meu propósito para o *Mira* era outro. Percebi que incorporar cores traria mais texturas e densidade narrativa ao filme, o universo de Fátima é cinza porque é associado à languidez e ao enfado, as cores simbolizam a inventividade, o fantástico e o otimismo.

15 *Keyframe* na animação é um desenho que define os pontos de início e fim de qualquer transição entre imagens. Uma sequência de *keyframes* define qual movimento o espectador verá, no qual as posições dos *keyframes* no filme, vídeo ou animação definem a cronometragem do movimento.

OS MUNDOS – FORA E DENTRO

Procurei manter evidente que Fátima percorre dois mundos. “Dentro” de seu quarto é o real: é a sua rotina, seus hábitos e crenças, sua zona de conforto, onde tudo é cinza e não há nada propriamente contagiante à primeira vista. O filme começa com o “Dentro” apresentado como universo e vai até cena em que Fátima olha o mapa e um *zoom in* usado como transição nos leva para dentro de seus olhos, numa insinuação de entrada na cabeça de Fátima. “Fora” é o colorido, o inconsciente, é um mundo estranho onde Fátima se depara com seres irrealis que podem representar problemas, medos ou sentimentos aos quais Fátima precisa conhecer e lidar para seguir em frente, atingir seu objetivo e amadurecer.

Apesar de serem duas etapas diferentes, estes dois hemisférios são apenas um no sentido em que se completam, a raiz de um é o outro, eles se interpenetram sem choque, nem conflito. A personagem usa sua imaginação tomando como referência o mundo real, mas sem a obrigação de seguir suas leis físicas: “[...] a linguagem do cinema é inevitavelmente metafórica, [...] através de um experimento que nos distancia extraordinariamente do real cotidiano e familiar, o filme pode nos fazer ver algo que habitualmente não veríamos ” (CABRERA, 2006, p. 278).

PERSONAGENS

FÁTIMA

A protagonista Fátima já existia há algum tempo, porém ainda não havia sido batizada. Nunca achei que esta personagem fosse um desenho tecnicamente bem-acabado, as linhas que formam a cabeça são irregulares e incorretamente tortas, tornando-a uma figura não exatamente agradável. No entanto, existe algo de próprio e satisfatório ali, pois Fátima tem personalidade e é efetiva em expressar um sentimento.

No curso que fiz de ilustração digital, decidi que aquele original de 2015 seria o primeiro desenho que revisitaria através de outro método. Recriá-lo no *Photoshop* utilizando uma mesa gráfica (a Intuos Comic, da Wacom) foi muito parecido com o desenhar clássico, porém mais fácil. A caneta da Wacom combinada ao *software* pode funcionar com diversas pontas emulando a técnica desejada.

Esta segunda versão ficou pronta pouco tempo antes do *Mira* finalmente nascer e quando cheguei na personagem da Fátima, não tive dúvidas sobre a estética que ela teria. Não via motivo para criar do zero outra personagem sendo que a intenção que eu pretendia com ela já existia em material palpável.

Os desenhos de 2015 e 2016 pareciam-me pessimistas e carregados demais para os ambientes aos quais eu queria que ela interagisse. Assim, o desafio foi transformar aquele sentimento que o rosto dela me trazia em algo menos agressivo e torná-lo algo mais leve.

A maneira como Fátima se veste também fez parte desta construção. Para Roland Barthes (2006, p. 28), o vestuário descrito jamais corresponde a uma execução individual das regras da moda, mas é um exemplo sistemático de signos e regras: é uma língua em estado puro.

Na história, Fátima coloca a máscara para passar despercebida por aquele mundo. Num primeiro momento, ela se camufla com o objeto, mas, cena a cena, a cada personagem com quem cruza, a cada ambiente onde transita, Fátima, que até um momento parece receosa e estrangeira no mundo “lá fora”, passa a ser resultado dessa experiência.

PESADO

Os seres de *Mira* são representações de emoções e estados de espírito de Fátima. Os monstros podem ser vistos como problemas que devem ser encarados e resolvidos para que ela possa avançar e evoluir. Durante o filme, Fátima cruza com dois monstros.

O primeiro é tão grande que não conseguimos ver seu corpo inteiro, ele aparece num bosque fechado, em meio à chuva e trovões, seu som é amedrontador e assusta Fátima de tal forma que ela se esconde até que se sinta segura para continuar.

O segundo monstro é Pesado, que surge em um cenário mais tranquilo depois de Fátima já ter passado por vários lugares. Ele também é a representação de uma nova situação com a qual Fátima precisa lidar, mas, dessa vez, ao invés de fugir e evitar, ela o encara mostrando que está mais forte e que é capaz de entender que nem sempre o novo é ruim.

Ainda que também seja grande, Pesado tem olhos tristes que exprimem sensibilidade. Quando vê Fátima, ele não reconhece nada nocivo e se afeiçoa a ela.

Assim como Fátima, Pesado também é uma personagem antiga. Sua primeira versão foi feita por volta de 2014 e sempre o achei autêntico e expressivo. Ao contrário do que aconteceu com Fátima, decidi mantê-lo bastante parecido ao original, porque a intenção que ele exprimia era a mesma que eu queria para este personagem no filme.

SONO

Eu tenho uma gata chamada Aipim e gosto tanto dela que quis inseri-la no filme a qualquer custo. Consegui fazer isso através do Sono que é o gato companheiro de Fátima. Ele é totalmente inspirado na Aipim, mas seu nome vem de outro gato cheio de personalidade de uma grande amiga.

A finalidade dele ali é a colocação de passagens da vida real para um mundo fictício, através de objetos (retratos e roupas que estão no quarto de Fátima), lugares (cenários inspirados em espaços reais) e seres (Sono), constatando que o que se é familiar está em toda criação, pois é impossível separar o artista criador de seus interesses e motivações.

A seleção de elementos do acervo do meu cotidiano me dá a chance de tornar o *Mira* ainda mais íntimo e profundo, pois me baseio em itens que conheço e me são familiares para construir um universo, embora, tratando-se de animação, seja difícil dizer quais elementos são derivados do mundo real, porque tudo é representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste memorial, busquei apresentar como o desenvolvimento do *Mira* foi significativo para meu autoconhecimento.

A decisão de fazer um filme de animação sem ter nenhuma prática anterior, reconheço, se não problemática é ao menos audaciosa. No entanto, espero deixar claro que – apesar de meu olhar romântico – estou contente com o resultado do filme e, ainda mais, com as descobertas que fiz por meio dele. Sinto-me como Fátima no entendimento

de que o percurso foi tão ou mais determinante quanto o resultado final. Não sou capaz de discorrer sobre o filme sem citar a mim mesma, pois aprendi coisas que somente este processo poderia me trazer e o filme finalizado é apenas resultado desta caminhada.

Várias das inseguranças que eu tinha em relação ao fazer cinema ficaram superadas aqui, também consegui compreender melhor minhas inclinações artísticas ao ter que discorrer sobre e isso também me fez mais confiante. O que produzo são meus interesses e preferências, ou seja, sou eu estampada ali, então devo ser muito cautelosa e alinhada ao me expor, por isso penso que o aprendizado através da prática se faz precioso, pois existe uma noção maior de responsabilidade.

Sem dúvida, fico lisonjeada com o interesse de pessoas em assistir ao *Mira*, mas não me preocupo mais se ele terá público e menos ainda com a interpretação de cada um. Ele é como um espelho e dirá mais sobre quem o vê, do que sobre quem o fez: “It’s dark because you are trying too hard. Lightly child, lightly. Learn to do everything lightly. Yes, feel lightly even though you’re feeling deeply. Just lightly let things happen and lightly cope with them” (HUXLEY, 2014).

Nesta passagem de *A Ilha*, Huxley aconselha que lidemos com as coisas de maneira leve e, no *Mira*, foi assim: as escolhas vinham em um impulso espontâneo de forma que era fácil identificar o que cada cena ou personagem precisava. O filme mudou do início ao fim e isso se dá na exploração dos recursos que eu tinha disponíveis em cada uma das etapas de produção. Se eu decidisse o manter fiel à primeira ideia que tive, seria um filme muito mais pobre. E eu também.

Eu andava um tanto desiludida com o cinema por várias questões e aprendi como ir desembalando as camadas do filme de forma leve e profunda ao mesmo tempo. Nada foi pesado, difícil ou fatigante.

Ainda assim, *Mira* deve ser analisado de maneira subjetiva, cada um, com sua própria experiência, deve conectar sentido aos acontecimentos dentro do filme. Ele nunca poderá ser desatrelado do experimental, pois experimentalmente foi concebido.

REFERÊNCIAS

A GIRL walks home alone at night. Direção: Ana Lily Amirpour. 2014. Vice Films, (101min), son., preto e branco, digital.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRETHÉ, S. P. **Animação digital 2d**: Simulando o fazer tradicional através da ferramenta do computador. 170 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2010.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. New York: Verso Books, 2007.

BUZZI, K. **“S” – Uma análise do processo artístico**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Vídeo). Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, 2014.

BYRNE, M. T. **The art of layout and storyboarding**. Irlanda: Mark T Byrne Publication, 1999.

CABRERA, J. **O Cinema Pensa**. São Paulo, Rocco, 2006.

CARVALHO, M. L. C. C. **A ilustração**: O Ilustrador Leitor. Tese (Doutorado em comunicação) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Marília, São Paulo: 2003. Disponível em: <http://www.indiewire.com/2014/11/ana-lily-amirpour-is-the-raddest-filmmaker-working-right-now-67640/> . Acesso em: 11/01/2017. Entrevista

EIDELSTEIN, Eric. **Ana Lily Amirpour Is the Raddest Filmmaker Working Right Now**. IndirWire. 20 nov. 2014.

EISNER, L. H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2002.

FIGUEIREDO, A. S. L. **Interatividade em narrativas animadas autobiográficas**. Tese (Doutorado em arte contemporânea) – Colégio das artes da Universidade de Coimbra. Portugal, 2015.

GUARALDO, Laís. A ilustração jornalística. **UNrevista**. São Leopoldo: 2006.

HUXLEY, Aldous. **A Ilha**. São Paulo: Antígona, 2014.

MOURO, P. *et. al.* **A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental**. 300 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, p. 48, 2016.

PIKKOV, U. **Animasophy: theoretical writings on the animated film**. Estônia: Estonian Academy of arts, Departamet of animation, 2010. 203 p.

PIRES, V. A. N. **Para Além do Post-Rock: O surgimento de uma nova cena de rock instrumental tipicamente brasileira**. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.

S. Direção: Karina Buzzi. Fotografia: Fabrício Coelho. 2014. (8 min), son., cor, digital.

TAYLOR, Richard. **Encyclopedia of animation techniques**. Edison: Chartwell Books, 2003. 176 p.

WHITAKER, H.; HALAS, J. **Timing for animation**. Reino Unido: Focal Press, 1981. 145 p.

WLLIAMS, R. **The animator's survival kit**: A manual of methods, principles and formulas for classical, computer, stop motion and internet animators. Londres: Faber and Faber Limited, 2009. 378 p.

ARTE CONTEXTO: CORPO COMO RESISTÊNCIA¹

Larissa Schip²

RESUMO: Este artigo aborda três trabalhos em vídeo, concernentes ao documental e ao autorretrato desenvolvidos a partir da minha experiência e da minha atuação como organizadora e participante da Marcha das Vadias de Curitiba, movimento feminista contemporâneo. Estas propostas de criação se concentram tanto no uso do meu corpo como resistência quanto nas minhas sensações resultantes desse embate social. Sendo assim, esta investigação aborda o conceito da grupalidade, central para o desenvolvimento dos trabalhos, compreendendo relações libertárias entre o corpo de artista e o outro, seja o outro humano ou animal. Destacam-se, em especial, a ideia de performance como linguagem nas artes visuais e o conceito de performatividade.

PALAVRAS-CHAVE: Ativismo. Documentário poético. Corpo do artista.

CONTEXT ART: BODY AS RESISTANCE

ABSTRACT: This article deal with three video works, concerning to the documentary and to the self-portrait developed from my experience and my role as organizer and participant in the SlutWalk in Curitiba, a contemporary feminist movement. These creative proposals focus on the use of my body as resistance as well as on my sensations resulting from this social clash. Thus, this research approaches the concept of groupality that is central to the development of my works in as much it comprises the libertarian relations between the body of the artist and the body of the others, whether humans or animals. The idea of performance as a language in the visual art and the concept of performativity.

KEYWORDS: Activism. Poetic documentary. Artist's body.

61

1 A pesquisa que originou este artigo foi apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso da graduação de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Curitiba II/FAP, orientada pela Professora Dra. Denise Bandeira, na linha de Poéticas Visuais. Vale ressaltar que o presente artigo não desenvolve questões filosóficas acerca dos conceitos trabalhados. Os conceitos são conectados para com as reflexões dos trabalhos artísticos apresentados, seguindo a linha das poéticas visuais.

2 Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Curitiba II/FAP (2017). Formada em fotografia pelo Centro Europeu (2012). larissaschipf@gmail.com

Refletir sobre uma produção artística é conectar conceitos a um objeto estético, é pensar a arte em relação aos seus significados. A minha produção poética se inicia a partir de uma vivência ativista, a qual foi influenciada, se entrelaçou e, por vezes, se confundiu com as ações perpetradas nesse contexto. Esse tipo de reflexão sobre a experiência e combinação entre ativismo, arte e subjetividade acaba por encontrar um movimento intrínseco ao próprio corpo de artista. Esse corpo se depara com outros corpos, os quais estão em um fluxo de grupalidade.

O conceito de grupalidade desenvolvido pela autora Cassiana Lopes Stephan, elaborado a partir de seus estudos sobre Michel Foucault, está baseado em uma ideia de grupo que relaciona questões de uma amizade anárquica, de uma sociabilização espontânea e, também, de uma temporalidade fugaz. Em resumo:

Quando nos referimos à ideia de crítica libertária fazemos menção às repercussões das filosofias do período helenístico-romano, assim como interpretadas por Foucault, sobre formas de resistência modernas e contemporâneas que atribuem efetividade política à prática ética, isto é, que compreendem a potencialidade política da exercitação da amizade ou da experiência da grupalidade, as quais corresponderiam a uma forma de manifestar a escolha autarquicamente constituída por um modo de vida que confronta os padrões e hábitos instituídos no contexto da submissão de si mesmo a certa estrutura hierárquica (STEPHAN, 2015, p. 71).

A grupalidade não surge necessariamente com uma finalidade política, mas acaba por se tornar. É uma igualdade que acontece pelas diferenças, e só é possível com o entendimento e o exercício da liberdade de si e dos outros, no contexto da amizade que irrompe de forma espontânea, entrecruzando afetos estéticos, éticos e, conseqüentemente, políticos. A grupalidade escapa da luta identitária e institucional atrelada à noção de classe, seja ela socioeconômica ou sociocultural, não estabelecendo instituição ou possuindo normas, como no caso de coletivos baseados na máxima “somos todos iguais”. Na grupalidade existem outras orientações, tais como “somos todos igualmente livres”. Com efeito, foi desta maneira que o conceito de grupalidade se apresentou para mim no contexto do movimento feminista contemporâneo e, mais especificamente, da minha vivência na Marcha das Vadias de Curitiba. Nesse movimento, estive presente em todas as edições,

sendo que na terceira e quarta edição (2013 e 2014) participei da organização. E foi em contato com as/os militantes do ano de 2014 que observei pela primeira vez a relação de grupalidade.

O movimento tem seu início em 2011, denominado Slutwalk³, surge no Canadá e corresponde a uma (re)ação feminista. Mulheres em protesto saem às ruas em razão da fala proferida por um policial em uma palestra na Universidade de York sobre segurança e prevenção ao crime. Em seu discurso, o policial colocou a culpa dos ataques às mulheres em suas vestimentas. No mesmo ano, em várias partes do mundo, mulheres saíram às ruas ampliando o movimento: assim surgia também no Brasil a Marcha das Vadias.

As respostas contrárias ao movimento imediatamente apareceram, sobretudo, com relação ao uso da palavra “vadia”. Esse embate que ocorreu tanto por parte da sociedade machista quanto por outros grupos feministas compunha a reflexão das/dos participantes da própria Marcha. O grupo entendia que o caráter ofensivo da palavra era destinado às mulheres que exercem sua própria liberdade (como vestir roupas curtas) e, ainda, que toda mulher, em perspectiva social, carrega o eco de ser chamada de vadia só por ser mulher. Por isso, a Marcha, com a intenção de ressignificar a palavra e deslocá-la para um possível campo político, mantém o nome e identifica o movimento com a frase: “Se ser vadia é ser livre, somos todas vadias”. Além disso, o uso dessa denominação responde e provoca, já que:

Para a Marcha das Vadias, afirmar-se como Vadia parece ser uma forma de responder a uma sociedade que insiste em culpar, na forma da agressão verbal, as mulheres que exercem uma autonomia sobre seu próprio corpo. Exercer a autonomia sobre o corpo, no contexto da Marcha das Vadias, é exercitar novas formas de perceber e dar sentido ao corpo, tentando desprender-se dos estereótipos da ideia normativa do que significa ser mulher (ATHAYDE, 2015, p. 45).

Outro caráter da marcha que causou reação imediata consiste na maneira pela qual as mulheres se comportam no dia destinado à manifestação. As integrantes saem às ruas vestidas de vadias, exibem os seios e escrevem sobre os corpos palavras de ordem:

O impacto da reterritorialização da palavra Vadia, em conjunto com os corpos que marcham seminus e rabiscados com denúncias de violência contra a mulher, possibilita que a Marcha das Vadias possa ser pensada como um meio potente para

3 Em uma tradução livre, Slutwalk significa Caminhada das Vadias.

denunciar a violência contra a mulher. É nesse sentido, portanto, que a Marcha das Vadias tenta debater os discursos que tomam o corpo da mulher e suas experiências como objeto, ao culpar ou duvidar da experiência da vítima em crimes sexuais. Tal discurso tem como fim fazer com que a mulher tenha que se proteger para não sofrer violência, como por exemplo, usar uma roupa que não “provoque” agressões sexuais (ATHAYDE, 2015, p.48).

Apesar de o movimento ser vivenciado em várias cidades e ter algumas características em comum, os ideais variam de um lugar para outro. A Marcha das Vadias de Curitiba se denomina um movimento horizontal e tem a interseccionalidade como vertente:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A Marcha das Vadias de Curitiba tem a autonomia do corpo como pauta central. Isso inclui pensar questões que a luta por direitos das mulheres já vem elaborando e defendendo dentro do feminismo, como a violência contra a mulher e a legalização do aborto. Contudo, a Marcha das Vadias também se propõe pensar e defender a legalização da prostituição, com o protagonismo de prostitutas no que tange a tal problematização, bem como o combate ao racismo, com base na protagonização de negras e negros. Nesse sentido, o movimento entende os sujeitos da sigla LGBT (Lésbicas, gays, bissexuais e pessoas trans) não apenas como aliados, mas, sobretudo, como protagonistas do feminismo. A organização da Marcha em Curitiba, desde sua primeira edição, tem a preocupação de pensar as diversas identidades que compõem a manifestação na tentativa de criar um sujeito Vadia, para isso se utiliza de atos teatrais durante a manifestação. Os atos criados pela organização são momentos de pausa na caminhada, já previamente estabelecidos em alguns pontos da cidade, em que se enfatiza uma condição. Nesses momentos, um sujeito em destaque encena, fazendo uso da linguagem teatral, uma situação representando a identidade a qual pertence. A exemplo dessa prática: atos com temas como mulheres negras e pessoas trans, ou ainda atos sobre aborto e violência contra mulher.

No entanto, essa tentativa de criar um sujeito Vadia foge do controle no dia da manifestação, o que se observa são corpos, corpos que escapam a denominações.

A “marcha das vadias” vale-se de uma estratégia política inovadora ao ocupar e politizar as ruas, expondo os corpos nus (ou vestidos) a fim de veicular mensagens políticas de denúncia de todas as formas de violência de gênero. Distintamente dos movimentos identitários de minorias, que tendem a privilegiar os canais burocráticos da representação política institucionalizada em sua atuação, a “marcha das vadias” faz da rua o local da política e do próprio corpo o suporte vivo de veiculação de uma outra relação entre vida e política: uma política da vida escandalosa ou da vida como escândalo político (ATHAYDE; CESAR, 2013, grifo das autoras).

Sendo assim, neste artigo, apresento três trabalhos, selecionados entre outros da minha produção e datados entre 2014 e 2016, que dialogam com a minha vivência na Marcha das Vadias e com o conceito de grupalidade. Trata-se dos trabalhos *T-meretriz*, *Carta a uma senhorita em Paris* e *Marcha das vadias cwb 2015*. Cada trabalho pode ser visto como uma reação ao anterior, ou seja, eles estão vinculados em suas argumentações poéticas, em linguagem e também no que tange à concatenação do espaço e do tempo. São corpos-palavras, pois a estética rabiscada que possuem os corpos aqui apresentados carregam diálogos.

O primeiro trabalho, *T-meretriz* (2014), é um documentário em vídeo (2'32) composto por fotografias de seis travestis que trabalham com prostituição na cidade de Curitiba (PR). O vídeo é dividido em dois momentos, no primeiro as imagens retratam as fotografadas em um ambiente interno (fig.1), a saber, o pensionato no qual moravam; neste caso, o foco concerne aos reflexos de seus corpos nos espelhos, os quais eram encontrados em grande número pela casa. No segundo momento, o registro acontece nas ruas da cidade em pontos de prostituição (fig.2); nas imagens um olhar desfocado cria uma distância dos corpos fotografados que anteriormente era percebido pelos espelhos. Nos dois momentos, os recursos do espelho, do desfoque e do enquadramento causam a sensação de um olhar voyeur, como de quem tenta se aproximar.

Figura 1: Frames de *T-meretriz*.

Fonte: vídeo *T-meretriz* (2014)

Figura 2: Frames de *T-meretriz*.

Fonte: vídeo *T-meretriz* (2014)

Em princípio, podemos estabelecer uma relação deste processo com os trabalhos da artista Nan Goldin, o qual é considerado um registro de sua vida. Goldin ansiava guardar seus amigos em suas imagens. A artista americana fotografou por décadas sujeitos pertencentes a grupos marginalizados: homossexuais, travestis, prostitutas e dependentes químicos. Suas imagens têm um caráter de fotografia caseira, sem definições prévias, sem preparação de cenários ou maiores preocupações técnicas com as câmeras. Goldin fotografava relações íntimas, as/os fotografados eram seus amigos.

Assim, apesar de ter ficado conhecida por retratar algumas minorias, como aidéticos, travestis e *dragqueens*, o olhar de Nan Goldin sobre essas pessoas não deve ser encarado somente como uma postura militante, de denúncia. Não deve ser visto exclusivamente sob a sua dimensão macropolítica. É preciso identificar o que é mínimo dentro da obra de Nan, pensar a política de sua poética. E não esquecer, também, que era para os seus amigos que ela estava olhando. Não simplesmente para grupos excluídos e marginalizados (FILHO; VASCONCELOS, 2012, p. 233, grifo dos autores).

Em distinção a Goldin, eu não conhecia anteriormente as pessoas que fotografei em *T-meretriz* (2014), isto é, a relação foi sendo criada durante o processo das imagens. Contudo, eu já havia estabelecido, em um contexto militante, relação com outras travestis e transexuais que trabalham com prostituição, as quais estão ligadas a uma ONG da cidade de Curitiba. Em razão dessa aproximação, pensava que não iria ter problemas com discursos na ocasião do supracitado trabalho. No entanto, o trabalho causou para mim embates de protagonismo, já que o discurso das fotografadas era em alguns pontos divergentes de tudo o que eu já havia escutado. Em certa medida, até a nomenclatura a ser usada para o vídeo se tornou uma escolha difícil, o processo de contar aquelas histórias parecia impossível, pois tudo, ao passar pela palavra dita por mim, parecia irreal. Eu não podia correr riscos de criminalizar a prostituição ou de gerar qualquer forma de preconceito, minha intenção era justamente o contrário, era dar visibilidade a questões que não me pertenciam: quem teria que falar eram elas. Algumas tentativas de entrevistas, de transcrição ou mesmo do uso de áudios integrais foram frustrantes, limitavam aquela vivência. Por fim, decidi não falar com palavras. Portanto, *T-meretriz* é um registro de imagens que contam histórias a partir do meu olhar fotográfico: o áudio no vídeo é ambiente, acrescento ao final uma fotografia do meu reflexo em uma janela interna do pensionato onde fotografei com o intuito de reforçar que as imagens são um recorte que passaram por mim, ou seja, fotografei o que vi.

Os embates causados por *T-meretriz* (2014) levaram à produção do autorretrato *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015). Para refletir sobre este trabalho, escolhi dois conceitos: performance e performatividade, empregados neste contexto sendo o primeiro no campo da arte e o segundo no feminismo.

O corpo é o principal meio de expressão e, por isso, sua relação se dá de forma quase intrínseca à arte da performance. Na *body art* é onde encontramos as intervenções artísticas realizadas sobre o corpo de forma mais violenta: tatuagens, ferimentos, escarificações etc. Também, na *body art*, podemos considerar as manifestações e os gestos menos agressivos (e, nem por isso, menos intensos), em que o corpo serve de suporte para rituais não associados à dor e à tortura, sendo o “travestimento”, por exemplo, um tipo de *body art* que se concretiza enquanto uma simples inversão de códigos relacionados aos gêneros impressos sobre o corpo de um indivíduo (FREY, 2013, p. 2).

Por outro lado, o conceito de performatividade foi desenvolvido pela filósofa Judith Butler. Segundo Guacira Lopes Louro (2004), para Butler os sujeitos são produzidos no instante da nomeação e, nesse sentido, a linguagem não é uma descrição ou constatação da realidade, mas sim a sua própria construção, isto é, constrói-se aquilo que se nomeia. A performatividade produz os sujeitos e seus corpos. O conceito de gênero enquanto performativo é dado como verbo, ou seja, é ação que repete os atos, os gestos e os signos. O gênero, assim como o sexo e a sexualidade, também estão subsumidos à norma e à normalidade, ou melhor, a padrões impostos e adaptados pela ou na sociedade:

As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos (LOURO, 2004, p. 84)

No entanto, como nos explica Butler, são essas mesmas normas que estabelecem sujeitos que delas desviam e, ao mesmo tempo, abrindo a possibilidade da subversão dos padrões existentes, pois “o sujeito não é *determinado* pelas regras por meio das quais é gerado porque a significação *não é um ato fundante, mas sim um processo regulatório de repetição* que esconde a si mesmo e reforça as suas próprias regras precisamente através da produção de efeitos de substancialização” (BUTLER, 2002, p.185, tradução nossa)⁴.

Sendo assim, no sentido contrário à normatização de identidades, a teoria *queer* sugere mais do que uma posição de sujeitos: sugere um movimento, um trânsito, uma ambiguidade, um não-lugar, um estar-entre. *Queer* corresponde ao sentido anárquico da grupalidade, ou seja, condiz a um constante fluxo de resistência atrelado às vivências do cotidiano:

A compreensão da resistência como intrínseca e não externa às relações de poder; uma resistência entranhada no tecido social, no cotidiano, no banal combina com o *queer*. A insubordinação, o não-acomodamento, a recusa ao ajustamento são algumas de múltiplas formas que a resistência pode assumir. A paródia e o campo, expressões de ironia e de uma estética distintas, podem representar, na pós-modernidade, um modo de resistir; podem se constituir em uma forma especial de crítica – aquela que se faz *de dentro* ou *por dentro* (LOURO, 2009, p.137, grifo da autora).

4 “The subject is not *determined* by rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects” (BUTLER, 2002, p.185).

Pensar a resistência intrínseca ao sujeito é ter consciência de que esse movimento não acontece só por meio de manifestações de grupo. Em outras palavras, é entender que se trata de uma ação cotidiana e pessoal. O pessoal é político conforme advoga a pesquisadora americana Amélia Jones e, portanto, na arte da performance, o entrecruzamento entre o pessoal e o político emerge no corpo:

Com efeito, a frase “o pessoal é político” pode ser vista como uma capitulação verbal do reconhecimento, por parte das artistas feministas, de que toda a experiência corporal carrega um inescapável aspecto social e de que todo o engajamento político tem um inevitável componente corporal. Neste sentido, pode-se dizer que quase todos os artistas do corpo estabelecem o pessoal através do político - seja consciente e progressivamente ou não. Por definição, a performance do corpo do artista como obra de arte produz este corpo/si como um meio de comunicação pública. Entretanto, alguns artistas, principalmente mulheres e artistas negros, tendem a ser mais “pessoais” ou até mesmo mais confessionais do que outros (JONES, 2000, p.15, grifo da autora, tradução nossa)⁵.

Performance e performatividade são dois conceitos explorados no trabalho *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015) que enfatiza o ato performático: performance como linguagem⁶ e performatividade⁷ na qual meu corpo é produzido.

Carta a uma senhorita em Paris (2014/2015) é uma videoinstalação composta por três telas dispostas em paralelo, sendo duas projeções nas extremidades e uma tela de TV com a superfície quebrada ao centro. Cada projeção corresponde a um vídeo e, em função da disposição dos dois projetores, as duas imagens se chocam e se somam ao serem refletidas pelo vidro (tela de TV) que está no centro da sala. Cada vídeo possui um tempo, o que faz com que as imagens sejam sempre distintas.

5 In fact the phrase ‘the personal is political’ can be seen as a verbal rendition of the recognition by feminist artists that all bodily experience carries an inescapably social aspect, and that all political engagement has an unavoidably bodily component. In this sense, almost any body artist can be said to enact the personal as political —whether consciously and progressively or not. By definition, the performance of the artist’s body as artwork produces this body/self as a means of public communication. Some artists, however, primarily women and artists of colour, have tended to be more ‘personal’, even more confessional, than others (JONES, 2000, p.15).

6 A performance como linguagem é, assim como a pintura ou a escultura, uma categoria das artes visuais. Em sua historicidade, a performance incorporou nas artes visuais alguns aspectos de outras linguagens artísticas como a dança e o teatro. A linguagem que na contemporaneidade pode assumir diferentes formatos (fotografia, vídeo, texto) tem o discurso do corpo em sua essência. Para compreender melhor a historicidade e conceituação de performance como linguagem artística, ver: GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

7 Para compreender melhor a noção de performatividade em Judith Butler, ver BUTLER, 2002, pp.163-180.

O primeiro vídeo é o registro acelerado do ato performático em que escrevo sobre meu corpo o texto do conto do escritor argentino Julio Cortázar e que dá nome ao trabalho. No conto que pertence ao campo da literatura fantástica hispano-americana, a personagem expele pela boca pequenos coelhos. Em uma interpretação pessoal, dei sentido aos coelhos como sendo sensações, crises de ansiedade, insônia, náuseas. Essas sensações eram causadas por meios externos ao corpo, mas que refletiam fisicamente.

No segundo vídeo que integra a videoinstalação, escrevo sobre o meu corpo o conto, no entanto, o tempo é referente ao real. Assim, substituí os coelhos por gatos, animais com os quais tenho uma relação de afeto e alergia. Os gatos aparecem junto ao meu corpo, andando pelo ambiente e, por vezes, encobrendo a câmera. Na tela que ocupa o centro da videoinstalação está a única imagem que permanece estática e contém uma frase retirada do conto, qual seja: “ainda preso a si pelo próprio ato, pela aura inefável de sua proximidade incertamente quebrada” (CORTÁZAR, 2013).

Durante a mostra em que a videoinstalação (ver fig. 3) foi apresentada, o local era uma sala pequena e escura. Assim, entrar nessa sala era como se aproximar e quase adentrar no próprio vídeo; como não havia espaço para além do trabalho, quem imergia nesse ambiente automaticamente estava entre as imagens. Nesse ambiente, o som, o tempo frenético e o real dos vídeos contribuíram para intensificar o caráter sufocante. Principalmente para mim e em relação aos gatos, esses elementos que combinam imagens e ambiente dão vazão às possíveis interpretações das sensações, conforme foram propostas pela poética do trabalho.

Figura 3: videoinstalação *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015) apresentada na 2.^a edição do CUBIC - Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba, 2015



Fonte: acervo pessoal da artista

Para pensar o corpo de artista em relação a um outro corpo ou a um corpo outro, surgiram duas questões em *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015): a primeira está relacionada ao gato e a segunda se vincula à ação de escrever que denomino de corpo-palavra.

No filme *Fuses* (1965), a artista americana Carolee Schneemann mostra a sexualidade feminina de maneira pouco explorada anteriormente na produção cinematográfica do período. Esse filme apresenta o ato sexual entre James Tenny (primeiro marido de Schneemann) e a própria artista através do retrato de uma relação de igualdade. O ponto de vista da câmera é direcionado pelo olhar de Kitch, o gato de Schneemann. Assim, o animal observa o casal e, em alguns momentos, aparece no ambiente sem se importar com o ato. As cenas representam um olhar *voyeur*, observador impassível, livre de moralidade, sem pudores ou medos. A captura das imagens revelam aquilo que o gato Kitch observaria nessa situação, é como se a câmera estivesse sendo manuseada pelo animal, recurso que obviamente foi usado pela artista na tentativa de explorar o animalismo como performance e ato político, assim como nos explica Goodeve, para quem:

[...] hoje, pós-Haraway, pós-Derrida, pós-Temple Grandin e na era dos estudos animais, nós damos crédito a Kitch como uma figura envolvida na subjetividade do filme ou, ao menos, na experiência sensual do filme de uma maneira que era anteriormente impensável. Kitch não como gato ou como humano, mas como decisões formais que dão o efeito de Kitch enquanto presença autoral ou enquanto posição do sujeito (câmera balançando, câmera levada para a cama, tiro da janela), significando uma coprodução de uma espécie formada em conjunto (com/figurada) que não corresponde apenas a Schneemann (a qual está, naturalmente, segurando a Bolex) ou a Kitch, mas a um olho-corpo metafórico relativo ao animal humano fundido ao animal companheiro⁸ (GOODEVE, 2015, grifo do autor, tradução nossa).

A relação dos humanos com os animais domésticos é profundamente analisada por Donna Haraway (2011). Na via de uma filosofia pós-identitária, Haraway, assim como Butler e a teoria *queer*, entende que os sujeitos e os objetos imbricados em todas as relações que compõem a realidade histórica e cultural do nosso mundo não são pré-constituídos.

⁸ But today, post-Haraway, post-Derrida, post-Temple Grandin, and in the era of animal studies, we give credence to Kitch as a figure involved in the subjectivity of the film, or at least in the sensuous experience of the film, in a way that was previously unthinkable. Not Kitch as cat, or Kitch as human, but formal decisions which give the effect of Kitch as authorial presence or subject position (camera swinging, camera taken into the bed, shot from windowsill), signifying a coproduction of a coshaped species that is neither just Schneemann's (who is of course holding the Bolex) or Kitch's, but a metaphorical eye-body of human animal fused with companion animal (GOODEVE, 2015).

Nesse sentido, Haraway desmantela a hierarquização entre o homem e o animal, a qual fora histórica e filosoficamente fundamentada no binarismo que separa o sujeito substância dotado de razão e o objeto animal dotado de sensação ou impulso natural.

Quando mesclamos Haraway a Butler, somos capazes de entrever que esse mesmo binarismo incide sobre a diferença entre o masculino e o feminino, já que o sujeito substância parece possuir um gênero muito bem delimitado pelos padrões que criam e regem nossa cultura, ou seja, o sujeito substância é o homem masculino dotado de razão, ao passo que o objeto atinente às trocas patriarcais, a saber, a mulher feminina (esposa, mãe e filha), corresponde a este objeto animado que não é dotado de razão, mas sim de uma sensação instintiva que naturaliza a sua devoção incondicional ao homem que lhe governa, seja ele o marido, o filho ou o pai. A partir da subversão e da performatividade, Butler despontencializa esse humanismo demasiadamente machista; mais precisamente, assim como nos explica Richard Iveson, ou seja para Butler, “o ser humano não sendo nem substância nem espécie, não é mais que o *efeito* agregado do poder reprodutivo regulador” (IVESON, 2016, p.90 tradução nossa)⁹.

Ademais, Haraway desmitifica a natureza hierárquica e dominadora atinente ao binarismo humano/animal quando nos mostra que os animais são domesticados pelas pessoas, mas estas também são domesticadas pelos animais. De acordo com Haraway, os animais aceitaram estabelecer uma série de conexões com as pessoas, adaptando-se a viver e coevoluir junto delas. Haraway afirma que se um humano tem um animal, esse animal tem um humano. Trata-se de um processo de coevolução ou codomesticação que desconstrói a hierarquia e revela a possibilidade da criação de um elo afetivo entre pessoas e animais sob a chave da grupalidade, já que dessa maneira tanto o animal quanto o homem experienciam a liberdade através da elaboração de uma coexistência na qual sensações e afetos são reciprocamente compartilhados:

Estamos no meio de existências conectadas, múltiplos seres em relacionamento, aqui um animal, ali uma criança doente, uma aldeia, rebanhos, laboratórios, bairros numa cidade, indústrias e economias, ecologias que ligam naturezas e culturas sem fim. É uma tapeçaria de ser/devir compartilhada e que se ramifica entre criaturas (inclusive humanas) na qual viver bem, desabrochar e ser “educado” (político,

9 “[...] el ser humano, no siendo ni sustancia ni especie, no es más que el *efecto* agregado del poder reproductivo regulador” (IVESON, 2016, p.90).

ético, corretamente relacionado) significa permanecer dentro de uma materialidade semiótica compartilhada, que inclui o sofrimento inerente em relacionamentos instrumentais ontologicamente múltiplos e desiguais (HARAWAY, p.31, 2011).

Diferente da relação de Scheemann e seu gato Kitch, conforme retratados no filme *Fuses* (1965), na videoinstalação *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015), os gatos que aparecem nas imagens não eram meus, embora eu tivesse uma relação de afeto bastante íntima com esses animais. A filmagem do vídeo em que os gatos aparecem foi realizada em um ambiente ao qual os animais estavam habituados. Eu estava junto a esses animais na medida em que disposta à troca, ou seja, estava junto deles em virtude deste feixe *queer e animalista* que nos aproxima, já que neste entrecruzamento coafetuoso na casa que lhes pertencia podíamos viver a subversão de um certo humanismo machista que embrenha o corpo da sociedade com a qual compartilhamos este tempo e espaço. Por isso, nos gatos me interessavam seus hábitos libertinos ou libertários. Eles são metonimicamente usados como a linguagem que expressa o incômodo representado no vídeo. Ao contrário de Kitch que seria o responsável pela filmagem segundo a proposta encetada por Scheemann, os gatos neste vídeo ocupam e se apropriam completamente do ambiente de modo a encobrir a câmera.

Em comparação ao filme *Fuses* (1968), pode-se destacar o protagonismo do animal. Os gatos são tão importantes para o desenvolvimento dos vídeos quanto o próprio corpo de artista. Foi a partir da referência aos gatos que tive o primeiro contato com o conceito humano-animal defendido por Haraway e, nessa direção, comecei a refletir sobre a maneira pela qual animais humanos e animais não-humanos podem criar grupalidades e, assim, ensejar resistências.

Além disso, em *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015), escrevo em meu corpo palavras de um texto literário. A palavra está diretamente ligada ao corpo. O corpo é sempre socialmente nomeado, pelo gênero, pelo sexo e pela cultura. Quando nascemos geramos expectativas normalizantes, já que os discursos impostos ditam os nossos destinos sociais: “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2004, p. 84). Contudo, do mesmo modo que o

corpo pode ser docilizado e disciplinado, ele também pode insurgir e se revoltar e, portanto, se tornar performaticamente revolucionário: escrever no próprio corpo é uma maneira de conhecer a si próprio, mas também de subverter estas verdades e saberes que incidem no si. Os dois ritmos de tempo empregados neste trabalho mostram uma escrita frenética que anseia por percorrer o corpo e uma escrita calma que conecta o corpo a ele mesmo. O ato de escrever fica evidente e o conto continua indecifrável, já que em muitos momentos a compreensão foi dificultada pela falta de foco, pelos gatos, pela luz, pelo tempo e, também, pela própria letra manuscrita.

O trabalho *Woman of Allah* (1993), da artista Shirin Neshat, pode contribuir para esta reflexão. Mesmo sem conhecer a língua dos textos é possível compreender a poética de Neshat. Mulher iraniana forçada ao exílio, sua obra está diretamente ligada a suas origens e condições. Em seu trabalho, a artista busca a si mesma. *Women of Allah é uma série de fotografias em preto e branco em que a artista retrata o corpo junto a objetos com forte simbologia. Na superfície das imagens, a artista escreve poemas que são a voz das imagens e que marcam o corpo com a quebra do silêncio de tal modo que as palavras estão vinculadas ao que as mulheres não estão autorizadas a falar. Nessa sentido, Em Carta a uma senhorita em Paris, adoto a literatura, um conto que escolhi para ser meu/eu. Não podemos escapar dos discursos que o corpo carrega e por isso proponho uma tentativa de ter autonomia sobre um corpo-palavra. A palavra passa a pertencer ao corpo em um novo sentido. Apropriar-se do vocabulário que não carrega estereótipos de identidade pode ser uma maneira de resistir aos conceitos impostos pela norma. Uma resistência intrínseca que não necessita de legibilidade, ao contrário, quer subverter a linguagem.*

Já no documentário autorretrato *Marcha das vadias cwb 2015* (2015/2016), faço uso das experiências adquiridas nos dois trabalhos anteriores na tentativa de produzir o documental sem os desconfortáveis embates de protagonismo. O vídeo (5'4) mostra um registro da manifestação da Marcha das Vadias no ano de 2015, o enquadramento é fechado nas palavras escritas nos corpos das manifestantes (fig.4). Como autorretrato insiro imagens do meu corpo nas quais escrevo palavras que aparecem na Marcha, mas que também se referem às minhas condições, ao passo que, simultaneamente, o registro

da manifestação é projetado sobre o meu corpo (fig.5). Uma legenda amarela repete os escritos marcados nos corpos, é uma leitura silenciosa que enfatiza a palavra como imagem e, ao mesmo tempo, reforça a palavra até a sua exaustão.

Figura 4: Frames de Marcha das vadias cwb 2015.



Fonte: vídeo *Marcha das vadias cwb 2015* (2015/2016)

Figura 5: Frames de Marcha das vadias cwb 2015



Fonte: vídeo *Marcha das vadias cwb 2015* (2015/2016)

Marcha das vadias cwb 2015 se distancia de *Carta a uma senhoria em Paris* ao fazer uso de palavras que sugerem identidades. Ainda que tenha sido produzido no momento seguinte, as reflexões de *Carta a uma senhorita em Paris* só se estabeleceram posteriormente a sua execução. Os três trabalhos sugerem corpos que, como mencionado antes, carregam discursos, alguns impostos outros desejados. Corpos que anseiam pela própria autonomia, corpos que transgridem as normas de gênero e sexualidade, corpos que pertencem ao não-lugar, ao estar-entre, corpos que resistem na própria existência, por vezes corpos feministas, corpos vadia, corpos queers, corpos animais, corpos performáticos.

Quando insiro a minha produção nesse contexto, defendo que meus trabalhos artísticos apresentam relação direta com a luta de corpos em resistência e que esses só foram possíveis pela minha aproximação com os diferentes modos de viver e de pensar

que constituem outros corpos, sejam eles humanos ou animais. Os ideais que permeiam esses corpos só foram percebidos por uma relação de empatia e se mantiveram através do complexo jogo entre amizade e política, já que a partir da amizade pude perceber estes corpos, meus e seus, e que não se comportam como resistência somente quando unidos na militância, estes corpos são cotidianamente insurrecionários.

Em *T-meretriz* conto histórias e entrego o meu mais significativo silêncio, em *Carta a uma senhorita em Paris* me faço em literatura e em *Marcha das vadias cwb 2015* retorno às identidades plurais que configuram e desfiguram o feminismo e a feminilidade. A palavra como nomenclatura foi mantida porque corresponde diretamente a minha vivência no movimento feminista; a grupalidade neste contexto poético foi ativismo e virou reflexão artística, um processo de conhecer a si e ao outro, seja o outro humano ou animal, em um trânsito contínuo de transfiguração de si mesmo. Por fim, minha poética não poderia não falar de feminismo: da arte à política ou da política à arte, não estou interessada em traçar o início deste caminho, mas apenas em me embrenhar neste jogo performático que permite que meu corpo se transforme e transite entre o documentário de si mesmo e o autorretrato que não é meu.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Thayz Conceição Cunha de. **A marcha das vadias e a escola**. Feminismo, corpo e (bio)política. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/38362/R%20-%20D%20-%20THAYZ%20CONCEICAO%20CUNHA%20DE%20ATHAYDE.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>. Acesso em: out. de 2017.

ATHAYDE, Thayz Conceição Cunha de; CESAR, Maria Rita de Assis. Por um feminismo 'vadio' e outras considerações contemporâneas. **Labrys**. Jul/dez, 2013. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys24/libre/maria%20rita.htm#_ftn2>. Acesso em: out. de 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista de Estudos Feministas**, ano 10, p. 171-188, jan./jun. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: out. de 2017

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and subversion of identity**. London: Taylor & Francis e-Library, 2002.

FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; VASCONCELOS, Larissa Souza. Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 229-245, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/26862/21116>>. Acesso em: out. de 2017.

FREY, Tales. Diálogos com Amelia Jones: Avaliações sobre Identidade, 'Body Art' e Documentação de Ações Performativas. **eRevista Performatus**, c, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOODEVE, Thyrza Nichols. "The cat is my médium": Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann. **Art Journal Open**, jul. 2015. Disponível em: <<http://artjournal.collegeart.org/?p=6381#fn-6381-13>> Acesso em: out de 2016.

HARAWAY, Donna. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n. 35, p. 27-64, jan./jun. 2011.

IVESON, Richard. Escenas domésticas y la especie en disputa: sobre Judith Butler y los outros animales. **Revista Latinoamericana de Estudos Críticos Animales**, Buenos Aires, ano 3, n. 2, p. 85-110, dez. 2016.

JONES, Amelia. Survey: Body, splits. In: JONES, Amelia; WARR, Tracey (orgs.). **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2000. p. 17 - 47.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

_____. Foucault e os estudos queer. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142.

STEPHAN, Cassiana Lopes. **Michel Foucault e Pierre Hadot**: um diálogo contemporâneo sobre a concepção estoica do si mesmo. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/41866/R%20-%20D%20-%20CASSIANA%20LOPES%20STEPHAN.pdf?sequence=1>>. Acesso em: out. de 2017.

SOBEJAR – POR UM CINEMA DE SI¹Helena Volani²

RESUMO: Com base no filme-ensaio *Sobejar*, de Helena Volani, o que se pretende é analisar um fazer filmico atravessado pelos conceitos que se desdobram a partir da estética da existência foucaultiana, pensada como uma ética do cuidado de si. Consideramos *Sobejar* uma autobiografia poética, desencadeada por um texto escrito logo após uma crise de angústia. Um impulso de por em questão não só a “loucura”, mas também um lugar no mundo, a própria existência. O curta-metragem surge então como um impulso, uma tentativa de ressignificar uma vivência, criar uma nova maneira de habitar-se, explicitar um modo de vida outro e apossar-se de um corpo que foi/é patologizado, drogativado, domesticado e desintensificado. Uma mulher retratando a si mesma, mas não só isso, assumindo o seu lugar de (des)controle, dor e insanidade, e apropriando-se disso para criar uma “escrita de si” (Foucault), visando o processo como modo de subjetivação e abertura para o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Estética da Existência. Feminismo.

TO OVERFLOW - FOR A CINEMA OF SELF

78

ABSTRACT: Based on Helena Volani’s movie essay *Sobejar* (*To overflow*), the aim is to analyze the filmmaking process through concepts that unfold from Foucault’s aesthetic of existence, thought as an ethics of self-care. We consider *Sobejar* a poetic autobiography, triggered by a text written shortly after an anguish crisis. An impulse of questioning, not only “madness”, but also a place in the world, existence itself. The short film emerges as a drive, an attempt to re-signify an experience, to create a new way of inhabiting herself, to make explicit another way of life and to take possession of a body that has been/is pathologized, drugged, domesticated and desensitized. A woman portraying herself, but not only that, taking her place of (dis)control, pain and insanity, and appropriating of it to create a “self-writing” (Foucault), persuing the process as a way of subjectivation and openness to the world.

KEYWORDS: Cinema. Aesthetic of Existence. Feminism.

1 Este artigo é parte dos resultados do projeto de pesquisa de iniciação científica realizado na Universidade Estadual do Paraná, intitulado “Esculpir o corpo-artístico, transformar o corpo-artista: cinema e estética da existência”, sob a orientação da Profa. Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira e financiado pela Fundação Araucária.

2 Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná/Unespar – *campus* de Curitiba II/FAP (Faculdade de Artes do Paraná). Bolsista de Iniciação Científica (Unespar/Fundação Araucária). hvolani@hotmail.com

Escrever-se é [...] um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade (RAGO, 2013, p.56).

Sobejar (2017), que carrega o valor semântico do excesso e da sobra, é um documentário autobiográfico poético-performático, produzido no segundo semestre de 2016, baseado em um texto que relata uma crise de angústia, que na linguagem psiquiátrica é denominada de transtorno do pânico ou ansiedade generalizada. O processo não almeja uma conclusão, mas, sim, questionar a loucura, a normalidade, os investimentos de medicalização sobre o corpo e as relações com o mundo. O objetivo é transformar em audiovisual as sensações, os medos e as dores que atravessaram e atravessam o meu corpo durante um momento de crise, e, ao fazer isto, problematizar as investidas medicalizantes sobre este corpo, bem como também sobre todos os corpos transbordantes, “que não cabem nas identidades deficientes e nem em nenhuma patologia classicamente reconhecível, estes que ainda escapam, as figuras da abjeção contemporânea” (NOGUEIRA, 2015, p. 76). A arte cinematográfica, materializada na busca por uma recriação de si mesma pela criação fílmica, traça tanto um caminho de desconstrução de conceitos que naturalizam o corpo de uma jovem mulher como um corpo louco, descontrolado, infantilizado e, portanto, viabilizado através da necessidade da tutela dos enquadramentos DSMizados³, quanto também constitui-se como a via possível de resistência, reexistência e vivibilidade, no intuito de poder refazer-se. Agora, voltando-me a um gesto de escrever e aos estudos teóricos a partir deste processo e do filme, ainda não anseio um desfecho, mas um ensaio sobre os atos de sujeição e resistência que permearam e permeiam esse corpo.

Este trabalho volta-se a uma análise do processo do fazer fílmico, pensando-o, agora, a partir do aporte de algumas teorizações da filosofia e dos estudos feministas de orientação pós-estruturalista. Para tanto, traz à tona como *corpus* de investigação os processos da existência e as rajadas criativas que mobilizaram a realização do curta-metragem documental intitulado *Sobejar* (2017), entretecendo-os a uma pesquisa bibliográfica que envolve a ideia de compreender a própria vida como material para estetizar a si mesmo, ou seja, como atitude de um trabalho sobre si que não guia-se pela imposição

3 A expressão “DSMizado” está ligada às categorizações de transtornos psiquiátricos que têm marcado os corpos contemporâneos desde a hegemonia discursiva das paulatinas atualizações do Manual de Diagnóstico e Estatística de Transtornos Mentais (DSM).

de um código de condutas imposto externamente, mas, ao contrário, regra-se desde uma obediência livre, gestada em princípios, limites e hierarquias que o sujeito escolhe impor a si mesmo com vistas a esculpir a própria vida, perspectiva esta aberta pela noção de estética da existência, pensada como uma ética do cuidado de si. Foucault defende que devemos entender como “artes da existência” as

[...] práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, p.17-18, 2010).

Dentro da perspectiva da estética da existência, Foucault localiza na experiência dos antigos filósofos greco-romanos a noção de cuidado de si. É, pois, este tema que parece muito produtivo para pensar quais são as possibilidades de criar uma relação outra conosco e também para com o próximo. Como defende Priscila Vieira (2010), não se trata de um modo de vida que se aplicaria para todos os indivíduos, porém o completo oposto: cada um elaboraria regras e condutas a partir de valores éticos e estéticos próprios, transformando o viver numa obra de arte, abandonando uma normatização que gera uma homogeneidade de desejos, afetos, prazeres e vivências nos corpos de todos. Sobre isto, Jamil Cabral Sierra (2013, p. 75) esclarece que “na normatização, a norma se estabeleceria em diferentes níveis de distribuição, ela seria uma espécie de dedução em relação à ideia de normal/normalidade definida já anteriormente” e, recorrendo a Foucault, complementa:

São essas distribuições que vão servir a norma. A norma está em jogo no interior das normalidades diferenciais. O normal é o que é primeiro, e a norma se deduz dele, ou é a partir deste estudo das normalidades que a norma se fixa e desempenha seu papel operatório. Logo, eu diria, que não se trata mais de uma normação, mas sim no sentido estrito, de uma normatização (FOUCAULT, 2008, p.83, apud SIERRA, 2013, p.75).

Considero o fazer fílmico do curta-metragem como um exercício e uma ferramenta de uma estética da existência, ao julgar este processo como fundante de uma nova vivência deste sofrimento. Ao produzir, finalizar e exhibir o filme, um corpo, que antes só poderia ser explicado/entendido a partir de uma identidade moldada pelo poder médico, ganha novos contornos ao materializar-se na tela. A partir do filme, não mais se vê um corpo ansioso ou transtornado, em contrapartida nos vislumbramos com um corpo transbordante,

desenfreado, exagerado, dolorido e vazante. Esta outra identidade pode, a partir do filme, ser traduzida no real em sons e imagens, tornando-a compreensível e validada a partir não de um poder médico, mas de um encontro com a arte.

Este trabalho alimenta-se, fundamentalmente, de três estudos que perseguem o pensamento de Michel Foucault, em especial as pesquisas do filósofo localizadas em sua fase ética, isto é, as produções que tematizam a relação entre sujeito-verdade cujo enfoque não é mais o domínio do ser com o saber ou com o poder, mas do ser-consigo. Dentro dos estudos foucaultianos, perspetivamente entende-se que a preocupação do filósofo sempre foi a relação entre Sujeito-Verdade, mas costuma-se tomar a produção investigativa de Michel Foucault em três grandes domínios: 1) o domínio do ser-saber, em que estariam publicações como *As Palavras e as Coisas*, *A Arqueologia do Saber* e *História da Loucura*; 2) o domínio do ser-poder, emblematicamente tematizado em *Vigiar e Punir* e *História da Sexualidade I*, bem como nos cursos oferecidos no *Collège de France* no início da década de 1970; 3) o domínio do ser-consigo, explicitado em entrevistas e conferências de Foucault nos últimos anos da década de 1970, no segundo e terceiro volumes da *História da Sexualidade* e nos últimos cursos do filósofo no *Collège de France*.

Neste terceiro domínio, Foucault permite a nós [...] pensarmos em torno daquilo que estamos fazendo de nós mesmos. A investigação em torno das relações de poder levou-o a encontrar os mecanismos de relação do indivíduo consigo, a noção da Antiguidade Clássica da ética como uma forma de cuidar de si (GALLO; VEIGA-NETO, [ca. 2000], p. 24).

Para aproximar-me deste chamado terceiro domínio, dialogo com: a) os estudos de Jamil Cabral Sierra (2013) que trançam a noção de **Estética da Existência** ao pensamento **Queer**, distendendo-os nos conceitos de **vida viável** e **vida vivível**; b) os estudos de Juslaine Abreu Nogueira (2015) que problematizam a **psiquiatrização/medicalização** do corpo, apontando fulgurações de resistência a partir da noção de **cuidado de si**; c) os estudos de Margareth Rago (2013) que enfatizam os aspectos libertários e feministas nas histórias de vida de mulheres que, a partir da ideia de uma **escrita de si**, colocam em xeque as verdades construídas a partir das vozes masculinas e falocêntricas.

O filme trata-se de um impulso, potencializado pela perspectiva autobiográfica, porém é importante ressaltar que a obra não trabalha somente na lógica de um filme sobre a minha vida, e sim sobre discursos, sujeições e resistências que perpassam e atravessam o meu corpo. E ao colocar o meu corpo no fronte, minha vida evidenciada e a esta experiência dissecada, muito além de apenas me expor, procuro expor essas práticas, que não somente me atingem, mas que também permeiam a vida de todos. O filme busca criar novas subjetividades, crio uma nova maneira de me habitar, mas este movimento também pode possibilitar uma formulação de vida outra. E a possibilidade de flexionar as subjetividades e de criar maneiras novas de existir faz desse filme uma ferramenta contra as investidas biopolíticas nos corpos e um movimento para uma vida menos domada e consequentemente mais livre. Assim, *Sobejar* e

documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada (NICHOLS, 2005, p.172).

A obra se fundamenta a partir das reverberações que esta crise de angústia produziu, assim foi escrito um texto-ensaio, o qual dará origem não somente à narração presente em *Sobejar*, mas que vai originar todo o filme.

O “ensaio” – que é preciso entender como uma experiência modificadora de si próprio no jogo da verdade e não como apropriação simplificadora dos outros com fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, pelo menos se ela for ainda hoje o que era outrora, quer dizer, uma “ascese”, um exercício de si, no pensamento (FOUCAULT, 1994, p.15).

Tendo em vista aquilo que diz Bill Nichols (2005, p. 138), a saber, que “o modo poético sacrifica as convenções de montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”, trabalhei com a ideia de transformar o texto em uma narração e atrelá-lo a um fluxo de imagens sensoriais, buscando atribuir, então, uma forma a sensações que perpassaram o meu corpo. Entendo este primeiro texto como o clímax desta vivência, escrevo-o em um momento de desespero, na urgência de achar para mim uma possibilidade outra de ser, pois a vivência a qual estava

submetida e me submetendo havia se tornado insustentável. Reconhecendo este gesto de escrita naquilo que diz Denise Maria Lopes Dal-Cól, era como se eu buscasse fazer “falar o sintoma, não só possibilita[ndo-me] perguntar-[me] pelos seus motivos, mas sobretudo, agir sobre o [m]eu corpo” (DAL-CÓL, 2016, p.19).

Para continuar existindo era imprescindível contar-me de uma maneira diferente, não para poder curar-me, mas para poder enxergar-me na minha própria vivência, tornando possível a sua continuidade. A partir deste texto, no filme, há um trabalho de estetização desta dor, de filmar o que antes era inexplicável e de tornar material esta existência. Vejo então este primeiro momento como uma escrita de si, com o intuito de realizar este movimento: “interrogar-se sobre a própria conduta, vigiá-la, formá-la e moldar-se a si próprio como sujeito ético” (FOUCAULT, 1994, p.19). Já o segundo momento, na realização do filme, compreende-se como um trabalho de estetizar a própria vida, de assumir suas angústias e de tentar, a partir delas, criar algo belo. Não pretendo romantizar o surto, ele é sofrimento e desespero, mas este corpo pode livrar-se de ser um corpo indigno e não mais precisar esconder-se atrás de medo e vergonha de si. O que desejo é que seja possível uma caminhada em direção a uma vida mais bela e livre, mesmo que ainda não curada.

O texto verbal, colocado como narração em voz *over* no decorrer do filme, foi o ápice de um transbordamento e o processo de criação do filme foi o momento de reflexionar o vivido, fazendo-o ecoar no presente, mas também analisando o passado em outra perspectiva. A obra desvia do mero registro confessional ou da simples narrativa de um episódio de surto, e busca

[...] o ponto no qual se presta atenção nessas práticas de si é aquele em que os males do corpo e da alma podem comunicar-se entre si e intercambiar seus mal-estares: lá, onde os maus hábitos da alma podem levar a misérias físicas enquanto que os excessos do corpo manifestam e sustentam as falhas da alma. A inquietação dirige-se, sobretudo, ao ponto de passagem das agitações e perturbações, tendo em conta o fato de que convém corrigir a alma se se quer que a alma mantenha o completo domínio sobre si própria. É a esse ponto de contato, enquanto ponto de fraqueza do indivíduo, que se dirige a atenção que se concede aos males, mal-estares e sofrimentos físicos (FOUCAULT, 2014, p. 73).

Assim, busco ferramentas para poder existir, a partir de uma existência frágil, e ao explicitar tal modo de vida, não somente me transformo, mas também se abre a possibilidade transformação no outro que pode ou não já ter encarnado situação semelhante, mas que o

levará como referência. Como diz Hannah Arendt, “só podemos transformar em experiência o sofrimento vivido na própria existência se lhe dermos publicidade, o que é fundamental para garantir a preservação da tradição e da própria vida” (*apud* RAGO, 2013, p. 75).

Coloco assim em questão meu lugar no mundo, minha existência e também a própria “loucura”. Flerto aqui com o termo loucura, sem classificar ou delimitar a expressão, a fim de expor o sofrimento e o descontrole de um indivíduo, optando por fugir de um olhar patologizante e no contraponto das classificações do DSM-V (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, 5.^a Edição), que consideram tais tormentos como cercáveis por um viés medicalizante. Busco, enfim, que *Sobejar* esteja mais próximo daquilo que diz Foucault, em que os transbordamentos do sofrimento se constituem como “efeitos do corpo na alma, a ação desta no corpo, ou a cura do primeiro pelos cuidados dispensados à segunda” (FOUCAULT, 2010b, p 158).

A noção de medicalização⁴, no tocante ao contexto de psiquiatrização dos corpos, diz respeito a um processo que reduz o sofrimento psíquico potencialmente amarrando-o ao poder médico, produzindo subjetividades cravadas por uma categoria identitária nomeada por um transtorno/distúrbio cuja lógica explicativa é biologicista e individual. Neste processo, os corpos são colocados na condição de pacientes e, conseqüentemente, na condição de consumidores de drogadições psicofármacas: “no domínio da ciência médica, o corpo é definido em sua dimensão biológica e a doença, como existência autônoma, é autenticada por uma lesão anatomoclínica”. É nessa perspectiva que na medicina se realizam o diagnóstico e o tratamento de doenças” (DAL-CÓL, 2016, p.19).

Dessa maneira, o processo de criação de *Sobejar* quer provocar o questionamento sobre a perspectiva de onde olhamos o conceito “doença”, para não mais somente limitar-se a uma irregularidade química, mas também uma dificuldade, de tempos em tempos, em habitar-se, um sobejo de uma subjetividade que transborda, que continua sendo um sofrimento, podendo ou não confirmar o que a ciência médica dita como verdade, mas não se satisfazendo-se somente com isto. Durante o que Foucault chama de “período cartesiano”, o indivíduo moderno criou uma relação com a verdade pautada majoritariamente

4 Partilho do entendimento contido no documento-manifesto do Fórum contra a Medicalização da Vida e da Sociedade (2010)

em evidência, em que apenas no asseguramento de sua condição ontológica de sujeito que conhece racionalmente, o sujeito acessaria a verdade. Isto reverbera na concepção normalizada que herdamos sobre nós mesmos e, a partir disto, constituímos uma relação de conhecimento com nosso próprio corpo, estruturada a partir de conceitos universais e de docilização a regramentos impostos de fora. Diferentemente desta forma de relacionar-se com a verdade legada a nós pela modernidade, estava o cultivo de uma arte da existência que Foucault encontra na antiguidade clássica:

Para se tornar uma arte da existência, a boa gestão do corpo deve passar por uma escrita efectuada pelo sujeito em relação a si próprio; através desta, poderá adquirir a sua autonomia e escolher com conhecimento de causa o que é bom e mau para ele: 'Se observarem desse modo, diz Sócrates aos seus discípulos, dificilmente encontrarão um médico que perceba melhor que vós próprios o que é favorável à vossa saúde'⁵ (FOUCAULT, 1994, p.125).

Apesar do filme não explicitamente tratar de problemas de gênero, o próprio ato de fazer-se ouvir advindo de uma mulher, aqui no cenário cinematográfico falocêntrico, é uma resistência e habita o lugar das bordas, das margens. Explicitando o particular ao público, a partir de uma estética historicamente taxada de verborrágica no âmbito do cinema, é-se obrigado a ouvir uma mulher. No eco de Ivone Gebara,

Creio que o encontro com o feminismo, como crítica de uma história e de um pensamento masculino dogmático, abriu-me as portas para pensar minha vida de outra maneira. [...] Atrevo-me a sair das definições a que preciso adaptar-me, porque, segundo dizem, elas constituem a ordem do mundo [...] Ouso duvidar do que foi proclamado como verdade e liberdade (*apud* RAGO, 2013, p. 124).

O filme contém elementos muito fundantes, que diversas vezes são reiterados. Um deles, a água, que é um símbolo do "feminino", sufoca a atriz e a câmera, mas também escorre sobre todos os corpos que estão em cena, o banho contém e acalma essas mulheres. A água pode ser vista como o sofrimento sufocando e escorrendo desses corpos, algo que ao mesmo tempo fere e cura, mata e mantém viva, que liberta e contém. Na narração presente no filme, há vários fragmentos em a loucura é caracterizada como algo líquido.

Transbordo o que sinto de uma vez, transbordo o que guardo, transbordo e me afogo em mim mesma. [...] Talvez eu inconformada me intensifique, aumente, sobeje. Talvez seja aí que eu me perca, aí que eu transbordo. Esparramo, esbarro, escorro dentro do meu corpo cárcere, meu corpo carne, meu corpo falho. [...] Como

5 Xenofonte, *Mémorables*, IV, 7.

controlar e não ser controlada. Me fale. Me alivie. Me ajude. Me salva. Sozinha eu imergi. Afoguei. Morri. E ressuscitei. Só para começar tudo de novo (SOBEJAR, 2017)

O processo de criação filmica e de recriação de si através do filme repudia a representação do arquétipo cinematográfico da mulher histérica, desestruturando esta construção patriarcal e substituindo-a por uma complexidade humana, tantas vezes negada à figura feminina dentro do cinema. A minha voz é utilizada para narrar o texto e também há a reverberação imagética de meu corpo na tentativa de externar algo que só podia ser sentido. Todavia, para além disso, uso outros corpos e não os individualizo, não pretendo integrar voz e corpo. Durante o filme, rostos materializam-se em pedaços, desfocados, ou ainda tão mal iluminados que não se consegue formar uma face completa. Abre-se ao espectador a possibilidade de formar/juntar/produzir esta mulher, construída por cada um a partir do som desta voz. Assim, origina-se algo que, apesar de ser um feito extremamente autoral, é também coletivo. Aposto na possibilidade de produção de novos corpos e novas subjetividades também em quem assiste ao filme e encontra nele uma experiência. “Tem-se aí um dos pontos mais importantes dessa atividade consagrada a si mesmo: ela não constitui um exercício de solidão, mas sim uma verdadeira prática social” (FOUCAULT, 2014, p.67).

Na esteira das formulações de Sierra (2013) e Nogueira (2015), movimento ainda neste trabalho um gesto que pretende ir além da busca por tornar a vida viabilizada (vida viável), conformando-a uma existência psiquiatrizada, mas anseio uma vida realmente vivível, ou seja, deseja-se a sua potência de “*vivibilidade* ético-estético-política, uma outra relação consigo, instauradora de um fazer político que se materializa no próprio corpo: o corpo, ele mesmo, como manifestação de verdade” (SIERRA, 2013, p.101). Desse modo, este trabalho constitui-se também na busca sobre como a partir de inúmeros discursos sobre um sujeito este pode os ressignificar e reexistir/resistir, criando a si próprio um discurso menos dobrado aos regimes de medicalização e normalização dos corpos femininos, o que não é uma resposta direta ao que nos foi instituído, mas, sim, uma vontade de contar-nos, não para terceiros, mas para nós mesmas, uma vez que entendemos nossa singularidade também como atravessada pela constituição histórica das mulheres. A aproximação ao

tema da Estética da Existência, desenvolvida por Michel Foucault, pode trazer um vigor e um encontro profícuo à reflexão sobre uma escrita de si, corporificada na produção cinematográfica documental e autobiográfica de *Sobejar*, pensando o cinema como forma de “estabelecer uma relação com o real que não é mais da ordem da ornamentação ou da ordem da imitação, ‘[...] mas que é da ordem do desnudamento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência’ (FOUCAULT, 2011, p.165)” (SIERRA, 2013, p.108). Em suma, encontra-se uma abordagem investigativa que intersecciona arte - focando na arte do fazer cinema - e os estudos de Michel Foucault que se voltam para a constituição de uma arte de vida. Isto posto, busco rascunhar possibilidades, no cinema, de ascese, que para Foucault assume o valor da atividade de auto formação. Assim, *Sobejar* se apresenta como uma experiência que tem a potência de mobilizar transformações em si mesmo, permitindo ao sujeito trilhar percursos próprios de acesso à verdade.

Dito isto, em hipótese alguma a noção de um cuidado de si pode ser confundida com uma vida egocêntrica,

[...] convém colocar uma questão mais geral a propósito desse “individualismo” que se invoca tão frequentemente para explicar, em épocas diferentes, fenômenos bem diversos. Sob tal categoria misturam-se, de maneira frequente, realidades completamente diferentes. De fato, convém distinguir três coisas: a atitude individualista, caracterizada pelo valor absoluto que se atribui ao indivíduo em sua singularidade e pelo grau de independência que lhe é atribuído em relação ao grupo ao qual ele pertence ou às instituições das quais ele depende; a valorização da vida privada, ou seja, a importância reconhecida às relações familiares, às formas de atividade doméstica e ao campo de interesses patrimoniais; e finalmente, a intensidade das relações consigo, isto é, das formas nas quais se é chamado a se tornar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se e promover a própria salvação (FOUCAULT, 2014, p.55).

Uma ética da existência, no legado da experiência dos antigos, estaria ligada a uma responsabilidade, além de para consigo, para com o mundo, uma vez que “as artes da existência contemplavam o cuidado com o outro, a constituição de si por meio de relações de amizade, de amor e de aprendizado” (TVARDOVSKAS, 2010, p.64). Sendo assim, o que se persegue é uma vida mais autônoma, busca-se aproximar-se de um indivíduo que “não obedece simplesmente à regra: o faz de determinado modo e por determinados motivos, motivos e modos determinados por ele mesmo, de onde vem a ideia de autonomia” (SIERRA, 2013, p.69).

Os mesmos questionamentos apresentados no fazer fílmico tornam-se evidentes no meio acadêmico. Aqui retomo o mesmo movimento que o filme propõe para desestabilizar um pensamento falocêntrico presente nestes territórios discursivos hegemônicos. Assim como no fazer documentário, a pesquisa aqui desdobrada abre-se para a criação de novas maneiras de existir a partir de uma escrita de si.

REFERÊNCIAS

DAL-CÓL, Denise Maria Lopes. **A escrita e o corpo em psicanálise e a sua implicação nos fenômenos psicossomáticos**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

FÓRUM SOBRE MEDICALIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO E DA SOCIEDADE. **Manifesto de Lançamento do Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade**. São Paulo, nov., 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

_____. **Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

_____. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GALLO, Silvio; VEIGA-NETO, Alfredo. Ensaio para uma filosofia da Educação. In: **Revista Educação: Especial Biblioteca do Professor Foucault pensa a educação**. Rio de Janeiro: Editora Segmento, [ca.2000], p. 16-25.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

NOGUEIRA, Juslaine de Fátima Abreu. **Discursos de psiquiatrização na educação e o governo dos infames da escola: entre cifras de resiliência e acordos de resistência**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2015.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da vida viável, marcas da vida vivível: o governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2013.

SOBEJAR. Direção de Helena Volani. Curitiba-PR: Unespar, 2017 (12 min). Son., Color.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. In: RAGO, Margareth (Org.). **Revista Aulas: Dossiê Foucault e as estéticas da existência**, Vol. 7, Campinas: Unicamp, 2010. p. 59-96.

VIEIRA, Priscila Piazzentini. Escrita de si e *parrhesía*: verdade e cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth (Org.). **Revista Aulas**: Dossiê Foucault e as estéticas da existência, Vol. 7, Campinas: 2010. p. 187-204.

O RASTRO: DIÁLOGOS ENTRE SOM E NARRATIVA NO GÊNERO DE HORROR

Bruno Almeida Ito¹
Carlos Eduardo Macagi²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo realizar considerações sobre o processo produtivo experimental do média-metragem de gênero de horror intitulado *O Rastro*, realizado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Cinema e Vídeo na Universidade Estadual do Paraná - Unespar. O processo foi idealizado a fim de atender uma necessidade de colaboração criativa mais eficaz do processo de edição de som na produção como um todo, uma vez que esse é usualmente relegado a segundo plano em produções comerciais. A intenção foi criar um processo em que trilha, ambiência e sons dialogassem abertamente e influenciassem todos os processos criativos de produção, desde o roteiro até a montagem, além de elementos do próprio gênero, gerando a necessidade de pensar novos mecanismos e dinâmicas de produção. Esse processo proporcionou uma apropriação orgânica do som à narrativa, tornando-o criativamente enriquecedor, apesar de ter sido trabalhoso e demorado. Por isso, é indicado tal emprego em roteiros curtos e que possibilitem uma equipe técnica pequena, além de abrir-se a novas proposições.

PALAVRAS-CHAVE: Som. Roteiro. Gênero de Horror. Produção experimental.

THE TRAIL: DIALOGUES BETWEEN SOUND AND NARRATIVE IN HORROR GENRE FILMS

ABSTRACT: This article aims to make considerations about the experimental film production of the medium length horror film entitled *The Trail*, conducted as a conclusion thesis of the Cinema and Video course of Unespar. The process was idealized to meet the need of a more creative and effective participation of sound designing in the film production as a whole, since it is usually comes second in commercial productions. The intention was to create a process in which soundtrack and ambience could be related openly and influence all the creative processes of production, from the screenwriting to the final editing, as well as the elements of the horror genre. Therefore, there is a necessity to think about new mechanisms and production dynamics. This process provided an organic appropriation of the sound to the narrative, making it creatively enriching, although it was laborious and time-consuming. Therefore, such usage is indicated in short scripts and with a small technical team, besides opening itself to new propositions.

KEYWORDS: Sound. Screenwriting. Horror Genre. Experimental film production.

1 Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). brunoalmeidaito@gmail.com

2 Licenciado e bacharel em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); especialista *lato sensu* em História Cultural pela Universidade Tuiuti do Paraná; bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e, atualmente, mestrando profissional em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). cmacagi@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esse artigo relata os resultados de um projeto de trabalho de conclusão de curso realizado no bacharelado em Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, o qual teve como objetivo produzir um curta-metragem de forma experimental, intitulado *O Rastro*³, em que o som guiaria todos os processos de produção, inclusive a escrita do roteiro, com a finalidade de construir um filme do gênero de horror. Este processo serve de contraponto à produção cinematográfica tradicional, em que o roteiro é feito em um primeiro momento, depois as demais áreas o interpretam e constroem o filme a partir deste, sendo que resta aos editores de som se adaptarem a esse processo já concluso, limitando-os criativamente. Assim, procurou-se elevar o som a um patamar de maior importância dentro da narrativa e esse questionamento pretende trazer reflexões sobre formas de pensar o som no cinema, bem como propor uma produção alternativa que possibilite maior liberdade criativa ao som, buscando um abstracionismo e experimentalismo que ajude a narrativa. Uma dificuldade recorrente nas produções cinematográficas é pensar que o momento de levar a sério o som do filme é no final do processo, quando a estrutura do filme está definida, limitando o caráter colaborativo do processo fílmico (THOM, 1999). Esse trabalho foi realizado em dupla, sendo um aluno especialista em roteiro cinematográfico e outro em edição de som, e foi orientado pelo professor Demian Albuquerque Garcia⁴.

Para atingir um resultado prático sobre a construção de medo através do som, a pesquisa precisou partir do estudo e análise dos elementos que caracterizam o gênero de horror, uma vez que esses são frutos de explorações bem-sucedidas de diversos cineastas durante a história do cinema⁵. No transcorrer do estudo, esses paradigmas foram tanto apropriados como moldados, a fim de servir as particularidades narrativas do curta para maior eficácia narrativa possível.

3 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=C6tUp6Kp6-s>>. Último acesso: 07/09/2017.

4 Professor de Som e trilha para Cinema, Sonoplastia e História do Cinema na Unespar e, atualmente, doutorando em Cinema na Universidade de Picardia - Jules Verne.

5 Entre essas análises musicais, destaca-se a eficácia das apropriações das músicas experimentais de Krzysztof Penderecki (baseadas na manipulação eletrônica, na execução performática e na fragmentação melódica) nos clássicos *O Iluminado* e *O Exorcista*.

Rodrigo Carreiro (2011) procura listar as principais técnicas de construção de narratividade através do som nos filmes de horror a partir da concepção de Noël Carroll, em que o gênero de horror é definido por filmes que despertam uma sensação de rejeição ou repugnância na plateia por um ser ou uma experiência. Nesse sentido, Carreiro tem como foco três pontos principais: a voz, seja pela flexão do papel do grito e timbres dos vilões; os efeitos sonoros, como o uso do som fora de quadro para manipular emocionalmente, identificar monstro e dar sustos; a música, ou seja, como se dá as mais variadas formas de apropriação musical para criação de dissonância, sensação de desequilíbrio e estranheza (CARREIRO, 2011).

A motivação da pesquisa parte do resgate de Carreiro aos escritos de Peter Hutchings sobre a forte dependência entre o som e o cinema de horror, sendo que, somente após o advento do som, o potencial narrativo destinado a uma construção do medo cresceu exponencialmente, criando uma experiência mais rica e marcante para o espectador e consolidando o gênero. Apesar disso, os principais estudos do papel do som nos filmes subordinam os elementos audíveis aos visuais (CARREIRO, 2011).

Sonnenschein (2001) relembra o potencial da música em contar histórias independentemente do visual. Exemplifica através de óperas, nas quais a produção visual pode ser criada a fim de servir o elemento musical. Sonnenschein compara conceitos de teoria musical e estruturas de sonatas com estruturas narrativas clássicas de roteiro de cinema, sendo que ambos trabalham com a passagem do tempo (objetivo e subjetivo), criação e frustração de expectativa, tensão, adiamento de conflito, harmonia, ritmo, resoluções e associações emocionais (SONNENSCHHEIN, 2001).

Uma vez que o processo de criação musical possui muitos aspectos em comum com o processo de condução narrativa e um efeito significativo na experiência do horror, este estudo procurou investigar a possibilidade de um processo de produção cinematográfica em que a relação entre o som e o roteiro, entendido como uma primeira construção da narrativa, pode acontecer de forma mais direta e acentuada, a fim de enriquecer tanto o resultado criativo quanto o sensorial de um filme de horror.

Como ponto de partida, pautou-se na escolha de referenciais do gênero de horror que se destacavam pelo uso criativo do som e sua importância narrativa. Entre esses, se sobressaiu a série jogos *Silent Hill*⁶, cuja escolha ocorreu devido à expressividade que a série obteve com a trilha sonora, por meio do uso de música concreta e eletroacústica para criar uma atmosfera singular, a qual cria uma relação com o espectador/jogador de imersão/sonho necessária para a narrativa pretendida. A trilha dessa série de jogos é constituída por uma gama variada de sons, como ruídos de correntes de metal, rangidos, de rádio e uso de sintetizadores, os quais, ao serem ordenados em uma sequência rítmica, criam uma atmosfera de suspense, propícia para a construção do medo no jogo.

Nesse primeiro momento ocorreu uma pesquisa sobre o processo de criação do roteirista Hiroyuki Owaku (de *Silent Hill 2 e 3*) a partir de entrevistas realizadas em sites de notícias especializadas⁷, a fim de definir elementos gerais que fazem com que o jogo aborde o gênero de horror sob seu aspecto diferenciado e artístico. Por meio desse levantamento, destacaram-se três aspectos narrativos a serem trabalhados durante o processo: foco principal em trazer à tona um medo primitivo do espectador, em busca de um sentimento de horror fundamental, trabalhando à exaustão temas como sexo e morte; em segundo, há uma preocupação de fazer roteiros confusos e intrincados, com muitas informações da trama implícitas, contraditórias e com poucas explicações, a fim de gerar desconforto. Isso desorienta e traz um desconforto para o jogador, exigindo um esforço especial para entender o que está acontecendo. Para os criadores, por último, o jogo não tem como objetivo proporcionar sustos, mas “se rasteja para o medo que cresce dentro do espectador quando vê um personagem que nunca viu, um objeto fora do comum que deve ser sido deixado com alguma intenção ou que você não tem certeza se pode ou não ser perigoso”⁸ (NAKAZAWA; OWAKU; YAMAOKA, 2002, s/ p.). Sob essa perspectiva, procurou-se delimitar uma abordagem de cenas concentradas na construção do suspense e de uma atmosfera de imersão, estranhamento, claustrofobia e repulsa.

6 SILENT HILL, Japão, Konami, 1999. 1 CD-ROM, PlayStation; SILENT HILL 2, Japão, Creature Labs/Konami, 2001, 1 DVD-ROM, PlayStation 2; SILENT HILL 3, Japão, Konami, 2003, 1 DVD-ROM, PlayStation 2.

7 Como: <http://archive.today/XcZQM> (acesso em: 23/05/2014); https://www.youtube.com/watch?v=xLK-ZA4G_RyA (acesso em: 23/05/2014); <https://www.youtube.com/watch?v=KSku98HqIHU> (acesso em: 23/05/2014)

8 Tradução livre do autor.

A CONSTRUÇÃO SIMULTÂNEA ENTRE ROTEIRO E SOM

Os primeiros sons criados foram sintéticos⁹ e musicais, a fim de instigar imaginação para a criação da narrativa, com sons não convencionais que remetessem à carnificina. Buscava-se um projeto de som que dialogasse com a construção sensorial do roteiro por meio de subcamadas sonoras.

A tortura foi um tema que surgiu após a pesquisa dos jogos e influenciou a criação de uma trilha sintética, porém, emulando um som acústico. O som se caracterizava por uma batida que se assemelhava a um pedaço de madeira batendo contra um objeto de metal, fazendo-o vibrar e emitir um som com um reverberação metalizada. Este som se transformava, primeiramente com uma mudança nas frequências médias, dando uma característica arrastada, tal como em um armário de madeira sendo puxado. Essa mudança se repetia junto à progressão, até que o elemento final, uma frequência grave, dava peso para criar uma sensação de sufocamento.

Em seguida, foi feita uma trilha sonora baseada na característica religiosa de um dos roteiros apresentados, em que estivessem presentes cantos de coral, aliados também a um elemento estranho que está sempre presente na concepção do filme, que consistia em uma linha vocal sintetizada, que transitava por mudanças de notas, a fim de produzir estranhamento.

Após esta etapa, ocorreu o processo de escrita de cenas ou sequências isoladas a partir dessas trilhas compostas pelo coordenador de som, as quais eram apresentadas ao roteirista que, por sua vez, baseava-se nas mesmas para criar cenas. Nessa etapa do processo, os sons foram um estímulo com objetivo de libertar a imaginação de amarras formais e, assim, tentar encontrar um processo artístico fluído e livre, em busca de um “medo primitivo”, como procurado pelos artistas de *Silent Hill*. Para cada música produzida, procurava-se esgotar sua capacidade criativa adaptando-a para mais de uma situação e em enredos diferentes. Por vezes, mesclavam-se duas trilhas inteiras ou partes delas para escrever determinada cena.

9 Em termos práticos, o instrumento de criação foi o *Reason*, um *software* de criação sonora que utilizei para emular sons reais e sintéticos. A escolha do software em detrimento da utilização de sons reais se justifica pela facilidade de *workflow* (PROPELLERHEAD SOFTWARE **Reason**, versão 5. Suécia, 2010. 1 DVD-ROM).

Com as cenas escritas, o coordenador de som retrabalhava o som já feito ou realizava um novo som inspirando-se no material roteirizado. Por outro lado, cenas eram reescritas com base nessas novas trilhas, a fim de melhorar o efeito dramático da mesma. Durante esse processo de diálogo entre roteiro e som, foram criadas seis músicas, sendo que cinco delas foram criadas utilizando o *Reason* e uma delas executada com uma guitarra.

As músicas foram criadas e pensadas deste modo:

1 – Trilha Rádio: Uma das primeiras trilhas musicais, baseada em uma onda de rádio que ressonava sem um ritmo específico, mas que já possuía outros ruídos presentes na música. Essa trilha foi feita inteiramente com sintetizador e composta de outros sons.

2 – Trilha Carne: Nesta música, buscou-se criar um som que remetesse a “monstros” ainda não definidos. Sintetizadores virtuais foram utilizados para criar um som parecido ao som emitido por um animal. Diversos efeitos também foram utilizados com o objetivo de adicionar mais dramaticidade à música. Ao final, a trilha foi usada na versão definitiva, por ter uma textura que remete a sons de grito.

3 – Trilha Tensão: Inspirada na trilha de *Silent Hill*, utilizou-se de instrumentos virtuais, que remetem a canos de plástico e um vibra fone. Foi a música que mais inspirou os roteiros e pensa-se que isto ocorreu por criar uma atmosfera de suspense.

4 – Trilha Coro: Trilha construída a partir de cena escrita. A proposta inicial era utilizar-se de um coro orgânico (ao invés do coro criado por meio de instrumentos virtuais), mesclado a um som repetitivo para, assim, quebrar o ritmo do começo da música e transformar sua característica para algo mais imponente.

5 – Trilha Circo: Esta música foi baseada na “linha narrativa 2”. A intenção era elaborar uma música com temática circense, utilizando-se como base um *sample* de acordeom para chegar à textura de som que julgava-se necessário. Para criar o estranhamento, um piano de criança (também virtual) foi adicionado e uma improvisação foi feita, a partir do *sample*. A ideia era que o piano perdesse o sincronismo com o acordeom ao mesmo tempo em que mudava as notas, as quais inicialmente harmônicas se tornavam dissonantes.

6 – Trilha Final: A série *Silent Hill* tem também algumas músicas feitas de modo mais tradicional. Pensando nisso, foi criada uma música utilizando uma guitarra real, em contraponto a todas as outras músicas compostas. A trilha tinha um *riff* de guitarra base e conforme progredia eram acrescentados pequenos *riffs* para completar a harmonia. Foi livremente inspirada nas músicas da série de jogos e sua intenção era ser utilizada nos créditos finais, para mudar e, assim, ajudar a aliviar a atmosfera, devido ao seu aspecto diferenciado.

Com o passar do tempo, as cenas começaram a acumular em torno de quatro tramas narrativas e começou a criar outras para complementá-las, como um quebra cabeça, visando estabelecer um rumo para a narrativa para que o processo criativo não se dispersasse, impossibilitando sua continuidade.

As linhas narrativas criadas (por sua vez, divididas em sequências) versavam sobre:

Linha narrativa 1: um idoso, militar aposentado e torturador durante a ditadura, trouxe um mal desconhecido para um asilo que se comunica e age através de seu rádio antigo, o que, ao final, revelaria-se como os próprios torturados em busca de vingança. Foram escritas treze cenas em cinco sequências, em um total de cinco páginas.

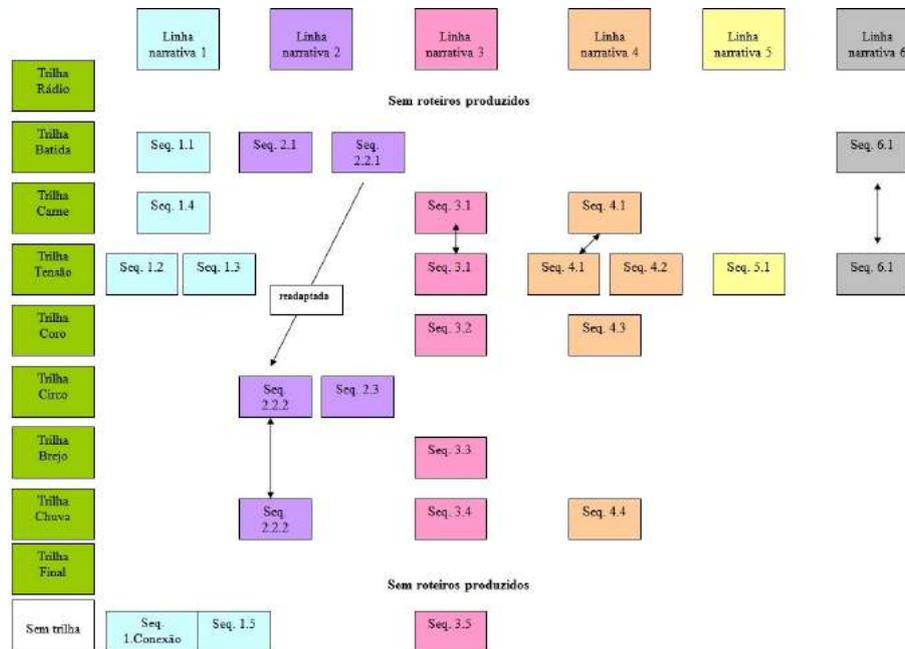
Linha narrativa 2: um homem deficiente mental recém-falecido que, desorientado e a procura de seu pai, é guiado sem questionar por um palhaço para um grande espetáculo de circo. Seis cenas, quatro sequências (sendo duas alternativas) e onze páginas.

Linha narrativa 3: um jovem estudante que tenta comprovar que seu vizinho é um professor desaparecido da Ditadura, até se realizar que ele é uma outra coisa e há algum tipo de monstro usando sua pele. Dez cenas, cinco sequências, em oito páginas e meia.

Linha narrativa 4: uma jovem dirige por um desacampado assombrado durante a noite para esconder o corpo de sua irmã gêmea. Dez cenas, três sequências, cinco páginas.

Completar as tramas com as músicas foi um processo criativamente trabalhoso, uma vez que as cenas foram criadas isoladamente sem pensar no arco geral de cada história. Em alguns casos mais críticos, chegou-se ao ponto do roteirista se utilizar da

trilha de outros filmes ou mesmo nenhuma¹⁰. Em determinado momento, foi pedido ao coordenador de som criar músicas de ambientação, pois a preponderância de músicas de atmosfera “pesada” dificultava para criar cenas de transição.



Por isso, o desenhista de som optou por criar sons naturalistas e narrativos, já vislumbrando um processo de pesquisa para a pós-produção de vários elementos sonoros, como textura de efeitos e *backgrounds*. Essa busca resultou na criação de paisagens sonoras feitas com bancos de som, misturando diversos elementos (chuva, carro, sinos), fato que adicionou um elemento de suspense na trilha. Foram produzidas trilhas para construção de ambiência, com a utilização de sons reais. A opção de criar trilhas com som ambiente foi uma proposta positiva para auxiliar o roteirista a imaginar situações novas.

Esse processo somou um total de trinta páginas de cenas ou sequências isoladas. A partir disso, foram discutidos novos rumos a serem tomados dentro do processo: o primeiro seria criar cenas que ligassem as quatro tramas em um possível longa multi-plot ou a exemplo de antologias clássicas de horror (como *Dead of Night*, 1945, ou *Black Sabbath*, 1963) e a outra possibilidade seria escolher uma das tramas e desenvolvê-la em um roteiro de curta fechado, dando ênfase ao aspecto qualitativo.

¹⁰ Como “The Awakening of Jacob”, de Krzysztof Penderecki e “Part II” do curta *Lucifer Rising*, composta por Bobby Beausoleil.

De início, foram propostas cenas que conectassem as quatro linhas narrativas para que o coordenador de som melhor visualizasse como a trama se desenvolveria, caso transformada em um longa-metragem, sendo, inclusive, escritas cenas para duas novas tramas maiores que abarcariam todas as outras. Apesar dessas considerações, optou-se em comum acordo por não transformar o processo em um longa-metragem, em parte devido a sua complexidade de produção, mas, principalmente, porque muitas histórias ainda careciam de consistência, clareza e qualidade suficiente ou acabavam em “becos sem saída”.

Por isso, preferiu-se escolher uma linha narrativa, cujo resultado estivesse mais acabado, satisfatório em termos de construção de suspense e relação de organicidade com as trilhas criadas para, a partir disso, estruturar um roteiro de um curta-metragem. A linha narrativa escolhida foi a de número 1 (que narra a história de um idoso, militar aposentado e torturador durante a ditadura). Segue uma enumeração de sequências produzidas dessa trama narrativa, através do processo descrito anteriormente:

Sequência 1.1 CENA 1: Samuel é acordado pelo vizinho de quarto, que reclama do rádio que ganhara de presente. Samuel o ignora e volta a dormir. CENA 2: Samuel sonha que está sendo sacrificado em um ritual demoníaco¹¹. Acorda e escuta o mesmo vizinho implorando por ajuda, pois é agredido por algo, enquanto os enfermeiros tentam socorrê-lo. CENA 3: Samuel tenta se levantar, mas, enfraquecido, cai no chão. Desmaia olhando os enfermeiros levando o corpo do vizinho.

Sequência 1.2 CENA 1: Samuel se confessa com um padre, mas não se escuta sua confissão em seu quarto. CENA 2: Samuel dorme. O rádio liga sozinho¹².

Sequência 1.3. Continuação direta da Sequência 1.2. CENA 1: O quarto de Samuel está completamente escuro, ouvimos somente os barulhos do rádio se intensificando. CENA 2: Um homem está estacionado na fachada do edifício do asilo, alguma coisa cai sobre o capô. CENA 3: O homem sai do carro. Vemos o rádio destroçado sobre seu carro.

11 Referência às seitas encontradas na literatura de H. P. Lovecraft.

12 Cena eliminada na versão final do roteiro.

Sequência 1.4 CENA 1: Samuel tem um pesadelo em que braços saem de seu estômago. Há uma insinuação de desejo sexual do personagem com a enfermeira¹³.

Sequência 1.5 (baseada na música “Part II” da trilha sonora do curta *Lúcifer Rising*, composta por Bobby Beausoleil). CENA 1: Enfermeiros encontram Samuel morto em sua cama.

Sequência 1. Conexão (sem trilha). CENA 1: Enfermeira realiza uma consulta de rotina. Samuel desabafa que vai para o inferno devido a seus pecados em vida. Enfermeira se oferece em chamar um padre.

O trabalho seguinte foi unir essas sequências através da criação de outras cenas. Para isso, foi necessário abolir por um momento o uso de trilha como ferramenta de improvisação, pois, uma vez que as tramas precisavam de um fechamento, havia necessidade de uma construção lógica que conectasse todas as sequências escritas anteriormente e tornasse o roteiro uma estrutura única e coerente. Para elaborar essa estruturação lógica, foram utilizados teóricos como Robert Mckee¹⁴, Syd Field¹⁵, Jean-Marie Roth¹⁶, além das estruturas dramáticas do gênero de horror categorizadas por Noël Caroll.

O primeiro tratamento foi concluído dia 22/10/2013, completando três meses desde a criação da primeira trilha. Porém, para nós, o resultado não foi satisfatório. O roteiro ficou muito longo (com 21 páginas), a escaleta estava desequilibrada e a impressão era da história ser maçante e alongada. Por isso, em um segundo tratamento, procurou-se abandonar a estrutura em prol da fluidez do roteiro enquanto curta de gênero e, dessa vez, foi acrescentado ao protagonista um arco dramático falso, em que é criada a expectativa que os personagens podem melhorar, apesar de nunca o fazerem.

13 Cena remete a elementos que caracterizam os filmes e literatura de Clive Barker. Mais especificamente a *Hellraiser 2*, em cena de auto-flagelação de um indigente.

14 MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e princípios de escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2006. p. 383 – 384.

15 FIELD, S. **4 Roteiros**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

16 ROTH, Jean-Marie. **L'Écriture de Scénarios – Édition Revue et Augmentée**. Vincennes: Chiron Editeur, 2012. p. 273 – 274.

Esse foi considerado o tratamento para filmagem e após esse momento o curta recebeu o nome *O Rastro*. O segundo tratamento foi concluído no dia 06/11/2013, com 16 páginas, seja com final original ou alternativo. Em seguida, foram realizados outros dois tratamentos literários, 29/01/2014 e 05/03/2014, nos quais houve pequenos ajustes nos diálogos e descrições para ficarem mais claras e naturais, além do acréscimo e mudança na ordem de algumas cenas e correções ortográficas.

Como próximo passo, o coordenador de som utilizou-se do roteiro final para criar uma prévia sonora do filme, a qual servia de base para ambiências, foleys, para criação de músicas, efeitos sonoros e reflexão sobre tempos de corte e como o filme vai se estruturar na montagem. Cada um destes elementos é pesquisado e criado a partir de bancos de som, servindo como referência para a futura criação, tanto por meio de processo virtual (por meio de sintetizadores) como por gravação em locação. O resultado dessa prévia foi positivo, sendo que este método guiou a estruturação da trilha sonora, possibilitando o desenvolvimento do projeto de som antes das filmagens, além de uma melhor compreensão sobre a relação de tempos na narrativa, como se daria a temporalidade do roteiro e da montagem¹⁷.

A junção de todos esses processos resultou no projeto de som do filme, que nunca serviu como um guia fixo para o som, mas sim agrega **várias** ideias que foram construídas ao longo do processo. Desde a criação inicial dos sons até a estruturação deles de acordo com o roteiro, a organização do som foi sendo feita pensando como ela se estruturaria juntamente à montagem e como se daria o trabalho de pós-produção do filme.

A organização das ambiências foi feita a partir da análise das cenas no roteiro. O primeiro passo foi definir o tempo e o ambiente para então pesquisar o áudio que mais se encaixasse dentro do proposto. Em ambientes internos, o coordenador de som optou por utilizar um *Room Tone* (Ruído de um ambiente fechado e vazio) para criar uma textura sonora mais interessante, além de deixar o som mais natural. Já em cenas em que se visava a construção de uma sensação de terror, diminuiu a quantidade de *Room Tone*, esvaziando o espaço e dando mais ênfase em outros elementos sonoros.

17 Inicialmente, posicionando na *timeline* do *Pro Tools* (software que utilizado para editar e mixar o som, além de editar e mixar as músicas por ele, usando o *Reason* exclusivamente como instrumento virtual) os arquivos de áudio, começando pelos efeitos chave do filme, e marcando na *timeline* a posição e número das cenas.

Já na pré-produção, havia conhecimento de que as gravações ocorreriam em um local com muitos cachorros e com possíveis intervenções sonoras dos vizinhos (cortadores de grama, reformas, festas). Por isso, já foi prevista a gravação de *foleys* e dublagens, servindo de garantia caso o som direto não fosse utilizável. Neste contexto, utilizou-se de um banco de som para a criação de uma prévia de *foleys*, que posteriormente serviram como um guia para o posicionamento dos arquivos oficiais.

Entre os efeitos produzidos antes do processo de edição, destaca-se o do rádio, que foi feito utilizando o banco de som, mas com diversas camadas diferentes e as batidas na madeira, feita por meio de um *sample*. O rádio foi pensado de forma que variasse de acordo com o terror na cena, ou seja, serviria como elemento de tensão conforme a cena demandava, sendo que os parâmetros sonoros mudariam para influenciar o espectador de acordo com o proposto. A batida na madeira foi um dos elementos cruciais para a criação do roteiro e nesta etapa foi posicionada em dois momentos: logo no início do filme e na cena em que o personagem Santos morre.

EXTENSÃO DA EXPERIÊNCIA DE SOM E ROTEIRO PARA OUTROS SETORES DA PRODUÇÃO

101

Em face dos resultados satisfatórios do processo de escrita do roteiro através do som, procurou-se engajar outros departamentos para estender a fórmula **à pré-produção e às filmagens**. Dessa forma, a equipe de arte e fotografia partiria de processos similares para obter os resultados desejados. Este trabalho colaborativo tem a capacidade de tornar o produto final mais complexo e interessante, pois **só** “quando as diferentes áreas influenciam umas às outras, o filme começa a ter vida própria”¹⁸ (THOM, 1999, s/p.). Porém, encontrou-se dificuldades em mobilizar a equipe sob esse propósito. Após alguns meses de tentativas e poucos resultados, optou-se em prosseguir **a pré-produção e filmagens de forma tradicional**. Uma exceção consistiu no processo de ensaio com os atores, em que foram tocadas trilhas produzidas para o curta aos atores, a fim de que eles melhor entendessem a atmosfera sonora do curta e isso os instigasse a trabalhar sobre a mesma. Tal processo possibilitou improvisações e compreensão de andamento da cena, o que teve resultados gratificantes em termos de dramaticidade.

18 Tradução livre.

O curta foi decupado e dirigido conjuntamente entre o roteirista e o coordenação de som. As filmagens ocorreram entre os dias 28/03/2014 e 13/04/2014 em seis diárias e em duas locações. O roteiro contava com 17 páginas, a decupagem com 102 planos e 36 cenas. A equipe técnica possuía 22 pessoas, além de seis atores com disponibilidades de horários conflituosos. Uma estrutura grande, considerando que se trata de um curta universitário sem orçamento.

As filmagens desse curta em específico foram particularmente **difíceis e complexas se comparada** a outros curtas universitários executados pelos diretores até então. Em uma filmagem dessa complexidade, seria inviável a aplicação do processo de construção criativa similar ao realizado na construção do roteiro, pois seria algo que levaria talvez anos para ser realizado em sua completude e não se enquadraria nos prazos acadêmicos. Assim, foi tomada a decisão de aplicar uma forma mais usual de produção, contando com apoio dos estudantes e colegas da faculdade que embarcaram em nosso projeto. Estipula-se que, em caso de repetição desse mesmo experimentalismo com o som, dever-se-ia escrever um roteiro menor e de execução simples, que possibilitasse a utilização de uma equipe pequena, para que ocorra um melhor diálogo entre o som e outros setores criativos equipe, a fim de melhor reproduzir a experiência ocorrida com o roteiro nas filmagens.

PÓS-PRODUÇÃO

Entre todas as **áreas do filme, a pós-produção foi a que mais se adaptou na lógica** de diálogo proposta, tanto a edição de vídeo como a cor tiveram resultados interessantes e problematizaram o curta, indicando novos caminhos para o seu desenvolvimento narrativo e sendo muito determinantes para o seu resultado final.

Como montador, foi escolhido um colega do curso de cinema já graduado e que havia acompanhado todo processo até então, desde a concepção do projeto acadêmico, primeiros tratamentos do roteiro, trilhas e, até mesmo, na assistência de produção, durante as filmagens. Como era alguém que já estava dentro do processo, havia revisado e opinado sobre o roteiro, tendo assim, desde o início, a proposta estética do projeto conceitualmente muito clara. Nesse sentido, a montagem abriu espaço para que o montador acrescentasse

próprias percepções de ritmos, transições de cenas e melhor escolha de atuações, sendo estruturada de acordo com o projeto de som. O projeto de som auxiliou o montador a entender como se daria o andamento do filme, uma vez que nele já estava indicado o tempo e mudanças entre cenas e planos. Apesar disso, o editor teve a liberdade de seguir seus próprios caminhos, ajustar e opinar.

As faixas musicais “Trilha Batida” e “Trilha Carne” também serviram de referência para a montagem e influenciaram a edição do filme como um todo, destacadamente em termos de ritmo. As duas músicas tiveram sua contribuição baseada em uma pulsação repetitiva, intercalada por um momento sem som além do eco da batida anterior. Esta característica influenciou na inserção de *telas em preto* entre algumas cenas do filme, procurando reproduzir a mesma característica pensada durante a composição da música. As trilhas musicais também passavam por uma transformação à medida que outros elementos eram inseridos, mudando a característica do som, assim como o ritmo da montagem.

Com a inclusão das trilhas, sons e dublagens, o curta (que já virara um média) sofreu mudanças significativas, a fim de conceder uma “atmosfera”, aumento da tensão dramática, imersão e realismo e de ritmo mais fluido. Mesmo as trilhas originais do processo estavam acompanhadas de novos elementos sonoros, como as próprias dublagens que ressignificaram as cenas a partir dos cortes brutos e concederam uma nova dimensão diegética, além do visível.

A criação de atmosfera pelo som casou-se com tratamento de imagem realizado pelo diretor de fotografia, o qual acrescentou uma estética carregada e sombria, além de melhor identificá-lo como filme de gênero. O colorista também propôs criar uma curva de dessaturação para o filme, que acompanha o arco narrativo do protagonista.

EDIÇÃO DE SOM

Quanto ao projeto de som, era necessário organizar o que havia sido pensado originalmente, separar do áudio captado das filmagens o que serviria para o filme, editar o som direto e separar o que poderia utilizar de diálogo ou efeito, para após analisar o que deveria ser refeito. Nesse processo, foi utilizado muito do que foi captado, tanto para usar de textura junto às ambiências como os diálogos. Assim, foi possível, de início, inserir sons para

dar mais realismo ao filme, através dos *foleys* gravados e os efeitos anteriormente criados durante o processo. As ambiências também foram úteis, principalmente na substituição do som direto pelas dublagens realizadas. Também foi o momento de organizar a relação de todos os sons, mixando para destacar ou não certos pontos. Duas cenas merecem destaque nesta etapa:

Cena 16: A cena acontece após um pesadelo de Samuel e apresenta a morte do personagem Santos. Este é o primeiro ponto do filme que ocorre a aparição de uma das pessoas que o personagem de Samuel torturou e matou (personagem Mulher). Segundo o roteirista, a Mulher era confusa pela forma que morreu, e fazia aparições divididas entre o pedido de socorro e a ira por ter sido morta. Nesta cena, a personagem encarna e mata Santos da mesma forma que teria morrido na tortura, possivelmente sufocada. Sua aparição acontece por meio do diálogo somente, como se ela estivesse se comunicando através de Santos. Encontrou-se certa dificuldade para mixar a cena, pois quatro personagens falam simultaneamente em outro cômodo da casa. Para emular esta espacialidade, foram utilizados alguns filtros, de forma que o som tivesse características de estar em outro cômodo. Esta decisão não foi mantida, pois todas as vozes pareciam embaralhadas e difíceis de definir. Optou-se por diminuir a presença dos personagens de Julia e Osías, que diegeticamente estavam ao lado de fora da porta ouvindo a morte de Santos, e se concentrar somente em Santos e a Mulher o possuindo no quarto. Este exemplo de decisão de mixagem serviu para várias decisões que foram tomadas durante o filme, a fim de buscar selecionar da melhor forma possível a posição do som no espaço para potencializar a narrativa.

Cenas 21 a 33: Durante esta sequência, vários elementos sonoros recebem destaque ou são ocultados. Entre eles a música “Trilha Coro”, editada para utilizar somente o som sintético agudo, ainda mantendo a característica de ciclo e repetição utilizada durante a construção das demais músicas. Dependendo da cena, ela se destacava, principalmente dentro do quarto em que o Homem Alto ataca Julia. Conforme a cena progrediu, foi se misturando os momentos em que a música aparecia até chegar um ponto em que esta era o elemento sonoro mais presente.

Outro elemento importante são os **áudios** de tortura gravados durante as dublagens, que foram posicionados na cena como se estivessem sendo emitidos do rádio durante a aparição do Homem Alto. Em certo momento, os gritos do torturado no rádio se transformam em um som característico do referido monstro, criando uma personalidade sonora e concedendo vida a um personagem que antes não emitia nenhum som. Este som foi criado usando um trecho da tortura, repetindo-o e processando com uma série de efeitos, para assim chegar a um ponto em que a voz lembraria mesmo um monstro. Esses detalhes enriqueceram a cena, ajudando a criar o contexto imaginado no roteiro, juntamente com a edição de vídeo e a estética fotográfica, o que marca pontualmente o que foi desenvolvido durante a fase de edição e mixagem, em busca por potencializar a narrativa junto às demais áreas.

A decisão de dublar algumas partes do filme foi tomada com base na análise da **locação** a ser filmada. Essas gravações ocorreram em três dias, nos quais se dublaria passagens de quase todos os personagens em estúdio, com exceção de uma personagem por questões de agenda. É importante destacar que neste processo foi decidido gravar uma cena em que o personagem Homem Alto passa por uma sessão de tortura com o personagem de Samuel, indicando o passado destes personagens pelo som, a qual foi posteriormente incluída na edição de som do filme (através do rádio nas cenas 21 e 33, comentadas acima). Para as dublagens, utilizou-se um processo de ADR (*Automated Dialogue Replacement*) em que era passado os diálogos para os atores ouvirem e logo depois repetirem como falaram, utilizando o som direto como guia. Essa dinâmica foi bem-sucedida, sendo a maioria dos diálogos necessários substituídos de forma satisfatória.

Entre as **músicas** criadas durante a escrita do roteiro, as trilhas “Trilha Batida”, (inserida na cena 1 e cenas 15-16) e “Trilha Carne” (cena 6) foram definidas como se encaixariam junto ao filme desde o processo de construção do projeto de som, uma vez que a escrita do roteiro se iniciou a partir delas e elas atendiam ao que o filme necessitava. Esta decisão criou uma base para a edição antes mesmo do filme estar disponível para o montador. Na sequência final do roteiro, em que o personagem de Samuel foge do asilo, foi utilizada a música “Trilha Coro”, baseada em uma cena não incluída no filme. Esta escolha

foi feita depois de uma análise do que era preciso para a sequência, que era justamente algo contínuo que ligasse as cenas dispostas em montagem paralela, de forma que o espectador sentisse o fluxo do roteiro final, potencializando a imersão narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi gratificante chegar ao final do processo e ver a versão final de *O Rastro* com as trilhas originais juntas às cenas por elas inspiradas de forma orgânica, além da “Trilha Coro”, readaptada para encaixar na sequência final do filme, que havia sido escrita sem o uso de nenhuma trilha.

Cada filme tem demandas específicas e cada processo tem seu tempo e suas particularidades. Esse processo de construção colaborativa iniciou em março de 2013, sendo encerrado em novembro de 2014, levando quatro semestres acadêmicos para ser concluído. A produção das músicas e escrita dos roteiros tomaram um grande tempo, além de exigir uma grande disposição para completar um trabalho que por vezes parecia infundável. Houve atrasos e dificuldades durante esse longo processo e ocorreram carências em equipe e estrutura. Esse método laborioso, demorado e pouco prático entrou em choque com exigências de prazos acadêmicos, não sendo possível se alongar ou explorar novas formas interativas de diálogos entre o som e o roteiro. Mesmo assim, buscou-se o máximo possível que *O Rastro* fosse feito dentro dos limites da produção cinematográfica universitária.

Espera-se que essa experiência abra um leque de possibilidades para futuros trabalhos sobre formas alternativas de produção. *O Rastro* foi criado sob uma lógica própria de produção sonora e narrativa, com a finalidade de chegar mais próximo a um processo cooperativo entre o som e demais segmentos da produção. Pensa-se que a produção cinematográfica, principalmente a universitária, deveria pensar em formas alternativas de produção, com o objetivo de enriquecer o audiovisual enquanto tal. O som em um filme é tão importante quanto a imagem, mais particularmente em um filme do gênero de horror. Com colaboração do responsável pelo som já nos estágios iniciais de criação, e não simplesmente numa etapa para resolver problemas, foi possível potencializar toda a narrativa do filme, chegando a um resultado que não seria possível se fosse utilizado de um processo tradicional.

REFERÊNCIAS

AS TRÊS Máscaras do Terror (Black Sabbath. Itália/França, 1 filme, cor. , sonoro, 1963, 92 min., Emmepi Cinematográfica, Galatea Film, Alta Vista Film Production, Societé Cinématographique Lyre. Dir. Mario Bava.)

BEAUSOLEIL, B. **Part II**. In: Lucifer Rising OST: Arcanum Ent, p 2004. 2 CDs (aprox. 103 min). Faixa 2 (aprox 6 min). CD 1.

CARREIRO, R. Sobre o Som no Cinema de Horror: Padrões recorrentes de Estilo. **Ciberlegenda**, v.1, n.24, 2011. p. 43 – 53. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/381>>. Último acesso: 28/11/2027.

CARROLL, N. **A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração**. Campinas, Papyrus, 1999.

DESAFIO ao Além (The Haunting. EUA/Inglaterra, 1 filme, P&B , sonoro, 1963, 112 min., Argyle Enterprises, Robert Wise.)

FIELD, S. **4 Roteiros**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

ITO, B. I.; MACAGI, C. E. **O Rastro**: diálogos entre som e narrativa no gênero de horror. Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema e Vídeo. Universidade Estadual do Paraná/ Faculdade de Artes do Paraná. 2014. 205 fls

JÚNIOR, R. S. **O Horror no Cinema**: a Construção da Sensação de Medo em “O Exorcista”. BOCC - Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://chile.unisinos.br/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>>. Visto em: 22/04/2013.

NAKAZAWA, K, OWAKU, H., YAMAOKA, A. **E3 2002**: Interview with Hiroyuki Owaku, Akira Yamaoka and Kazuhide Nakazawa (IGN). 2002. Disponível em: <<http://archive.today/XcZQM>> Último acesso em: 29/11/2017.

MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios de escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2006. p. 383 – 384.

NA SOLIDÃO DA NOITE (Dead of Night. Reino Unido, 1 filme, P&B , sonoro, 1945, 103 min., Ealing Studios. Dir. Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer.)

O EXORCISTA (The Exorcist. EUA, 1 filme, Cor., sonoro, 1973, 122 min., Warner Bros., Dir. William Friedkin.)

O ILUMINADO (The Shining. EUA/Inglaterra, 1 filme, Cor., sonoro, 1980, 146 min., Warner Bros., Dir. Stanley Kubrick.)

PAGANELLI, F. L. **Semelhanças e Diferenças**: Silent Hill o Cinema e os Videogames. Curitiba, 2011. 101 f.. Monografia. - Bacharelado em Cinema e Vídeo, Faculdade de Artes do Paraná.

PENDERECKI, K **The Awakening Jacob**. In: A Polish Requiem: Chandos, p. 1996. 2 CDs (1:42:35). Faixa 7 (8:49), CD 2.

ROTH, Jean-Marie. **L'Écriture de Scénarios** – Édition Revue et Augmentée. Vincennes: Chiron Editeur, 2012. p. 273 – 274.

SILENT HILL 2, Japão, Creature Labs/Konami, 2001, 1 DVD-ROM, Playstation 2.

SILENT HILL 3, Japão, Konami, 2003, 1 DVD-ROM, Playstation 2.

SILENT HILL, Japão, Konami, 1999. 1 CD-ROM, Playstation.

SONNENSCHNEIDER, D. **Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema**. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2001.

THOM, R. **Designing a movie for sound**. 1999. Disponível em: <http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm>. Último acesso: 29/11/2017.

WHALEN, Z. Case Study: Film Music Vs. Video-Game Music: The Case of Silent Hill. In: **Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007.

LIRION: RELATO DE UMA CAPTAÇÃO DE SOM DIRETO

Débora Opolski¹
 Halyne Czmola²
 Rayssa Meiring³

RESUMO: Este artigo é um relato reflexivo sobre o processo de captação de som direto do filme curta-metragem *Lirion*, filmado no mês de maio de 2017. O som direto consiste sobretudo na gravação de elementos sonoros do filme no set de filmagem. Por consequência, a qualidade sonora final do filme possui relação direta com a qualidade do material sonoro captado durante a gravação. Este relato pretende consolidar o trabalho prático, através da reflexão, identificando procedimentos e processos que possam evitar situações indesejadas durante a captação e evitar problemas posteriores na pós-produção. A captação foi realizada pelo Laboratório de Produção Sonora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), um laboratório que foi criado com o intuito de realizar pesquisas sobre produção sonora vinculadas à prática profissional, inserindo os alunos no mundo do trabalho. Nesse projeto, a coordenação foi realizada pela prof. Dra. Débora Opolski e a captação de som foi realizada pelas alunas Halyne Czmola e Rayssa Meiring, integrantes do projeto.

PALAVRAS-CHAVE: Laboratório de produção sonora UFPR. Cinema brasileiro. Relato de experiência. Som direto. Captação.

LIRION: A SOUND RECORDING REPORT

ABSTRACT: This article is a reflexive description on the production sound recording of the film *Lirion*, held in may, 2017. The production sound consist, especially, in a recording of the film sound elements on the set. Consequently, the final film sound quality is related with the quality of the sound material recorded on set. This report aims to consolidate the practical work, through reflection, to identify procedures and processes that can avoid post-production problems. The recording was performed by the Laboratório de Produção Sonora da UFPR, a laboratory that was created with the intention of conducting research on sound production, linked to professional practice, inserting students into the world of work. In this project, the coordination was carried out by prof. Dra. Débora Opolski and the recording was performed by the students Halyne Czmola and Rayssa Meiring, both project members.

KEYWORDS: Laboratório de produção sonora UFPR. Brazilian cinema. Experience report. Production-sound. Recording.

1 Débora Opolski é doutora em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, com a tese “A fragmentação da performance vocal do personagem no cinema a partir da perspectiva da edição de diálogos”, e docente no curso de Artes da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral. Email: deboraopolski@gmail.com

2 Halyne Czmola é formada em Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal do Paraná e graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná. Email: hczmola@gmail.com

3 Rayssa Meiring é formada em Marketing pela OPET e formanda em Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal do Paraná. Email: rahmeiring@gmail.com

INTRODUÇÃO

O som direto consiste sobretudo na gravação de elementos sonoros do filme no *set* de filmagem. Alguns desses elementos são imprescindíveis, como os diálogos. Outros, como as ambiências e alguns efeitos sonoros específicos, são elementos aditivos, que podem ser úteis na etapa da pós-produção⁴.

O técnico de som direto se preocupa, de modo geral, com os sons sincrônicos, quer dizer, com os sons que são resultado da ação dos personagens e com os sons ambientes que fazem parte desta ação. Para além dos sons sincrônicos, também é importante que o técnico de som registre ambiências do *set* que são relevantes para a diegese e efeitos sonoros característicos e singulares, como, por exemplo, o som de um portão que se destaca em cena. A gravação desses sons não sincrônicos é denominada *wild* (HURBIS-CHERRIER, 2007). O *wild* pode consistir em gravação de ambientes, de efeitos sonoros e também de diálogos que são repetidos após a ação, somente para a gravação de som. Em outras palavras, se um arquivo é denominado *wild*, isso significa que ele foi gravado sem imagem, somente com som.

Além do técnico de som direto, normalmente faz parte da equipe de captação de som um microfonista. Além disso, podem integrar a equipe alguns assistentes, tantos quantos a produção puder englobar. Esses assistentes podem ser microfonistas também ou podem trabalhar com o registro escrito, produzindo os boletins de som.

Tecnicamente falando, o som direto é sempre um sinal monofônico, mesmo que mais de um microfone esteja sendo utilizado para captar a cena (SOUZA, 2010), ou seja, é importante que o sinal seja monofônico para que a pós-produção consiga espacializar o som de acordo com a perspectiva da imagem, para que, juntos, esses dois elementos, o som e a imagem, criem a perspectiva audiovisual. Do ponto de vista estético, o som direto precisa ser inteligível, ser compatível com a imagem captada, ter um timbre adequado ao espaço fílmico da diegese e ter um bom grau de editabilidade, para que possa ser utilizado sem limitações na pós-produção (SOUZA, 2010).

4 O termo pós-produção designa o conjunto de tratamentos dados a um material previamente registrado. Inclui etapas como a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais (BOURRIAUD, 2009).

Com o propósito de estudar academicamente as peculiaridades da prática da produção sonora, não apenas da prática do som direto, mas também da prática da pós-produção de som, surgiu o Laboratório de Produção Sonora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). O Laboratório iniciou as atividades no mês de maio de 2017, em uma parceria com o curta-metragem *Lirion*, dirigido por Camila Macedo, aprovado no Mecenato Subsidiado categoria iniciante, edital n° 019/15, da Fundação Cultural de Curitiba, que será relatado aqui.

O curta-metragem *Lirion*, a ser lançado em 2018, discute as expectativas interpessoais, o 'eu' e o 'outro', e as questões de gênero, através do relacionamento entre duas meninas pré-adolescentes, Clara e Liana, que estudam no mesmo colégio e se interessam pela linguagem audiovisual. Com dificuldades para estabelecer um relacionamento presencial, elas se comunicam através de olhares e de vídeo-cartas caseiras gravadas em VHS. *Lirion* é o nome da cabana criada por Clara que é uma espécie de refúgio, no qual as projeções de relacionamento das duas meninas poderiam acontecer.

O roteiro gera espaço para o trabalho sonoro em várias camadas, na medida em que intercala a imagem e o som digital com a imagem e o som da fita VHS. Além disso, existem cenas que criam a narrativa através da produção sonora, como a última cena, indicada da seguinte forma no roteiro:

CLARA está deitada dentro de *Lirion* sob a luz de um abajur e de luzinhas como pisca-pisca. **Ouve-se chuva.** CLARA apaga as luzes, fica tudo escuro. A luz de uma lanterna acende, sendo carregada por CLARA, agora do lado de fora da cabana. CLARA anda ao redor de *Lirion* carregando uma garrafa d'água aberta e emborcada, deixando que se forme um rastro d'água no chão. CLARA pisa no molhado com passos lentos, vai se afastando de *Lirion*, movimentando a lanterna de modo a fazê-la parecer a luz de um farol marítimo. *Lirion* ora é iluminada, ora fica no escuro, **ouvimos o som de um barco navegando.** A última imagem iluminada pela lanterna é da cabana desfeita (MIKOS, 2013, p. 9, grifos nossos).

As filmagens ocorreram entre os dias 09 e 14 de maio de 2017, em locações na cidade de Curitiba e Guaratuba, no Paraná. As alunas Halyne Czmola e Rayssa Meiring, integrantes do projeto, realizaram a gravação do som direto, com supervisão direta da professora Débora Opolski. Este artigo pretende relatar essa experiência, com o objetivo de refletir academicamente sobre a parte da captação de som deste projeto teste do Laboratório, consolidando a experiência prática adquirida no *set* de filmagem.

RELATO DA PRODUÇÃO - GRAVAÇÃO

As filmagens foram realizadas durante seis dias, nas cidades de Curitiba e Guaratuba no estado do Paraná, de 09 a 14 de maio de 2017. Para realizar o registro das cenas, foi utilizado um gravador *Zoom H4n* de quatro canais, dois microfones de lapela *Sony* e um microfone *boom Rode Ntg2*.

O *Zoom* é um gravador de mão que tem capacidade para gravar até quatro canais. Possui um microfone estéreo, condensador x/y acoplado na parte superior do aparelho, com ângulo de captação que varia de 90° a 120°. Na parte inferior, há duas entradas XLR para microfones externos. Utiliza cartão SD ou SDHC com capacidade de até 32GB. Ele pode ser ligado diretamente na tomada ou ser alimentado por duas pilhas AA. Este dispositivo permite ao usuário escolher entre três modos de gravação: 4CH (quatro microfones gravando ao mesmo tempo), MTR (*Multitrack*) e Estéreo (dois microfones simultâneos). Nas gravações de *Lirion*, optamos por utilizar o modo de gravação 4CH. Essa escolha aconteceu devido ao fato de que queríamos utilizar prioritariamente o microfone *boom* e os lapelas, no entanto, queríamos manter a gravação dos microfones internos do *zoom*, para um possível *backup* ou registro de ambiência. No modo 4CH, utilizamos o formato de gravação WAV, com a taxa de quantização de 24 bits e frequência de amostragem de 48KHz.

O *Rode Ntg2* é um microfone direcional, condensador, com padrão polar super cardióide, que possui resposta de frequência de 20Hz a 20KHz e conexão via cabo XLR. Por ser um microfone condensador, ele precisa de *Phantom Power*⁵. Utilizamos este modelo de microfone por ser direcional e ter grande sensibilidade, o que é importante para registrar com precisão os sons do *set* de filmagem.

Nas gravações de *Lirion* foram utilizados acessórios para facilitar a captação: Vara de 3 metros, *shockmount* e protetor contra o vento (comumente chamado de Priscila). A captação foi realizada com o microfone posicionado acima ou abaixo da linha de corte do ângulo da câmera.

⁵ O *Phantom Power* é uma energia de 48 Volts enviada pelo cabo do microfone para microfones condensadores que precisam de alimentação elétrica.

Na única cena que continha diálogo previsto no roteiro, foram utilizados dois lapelas, com receptores *Sony URX-P2*, transmissores *Sony UTX-B2* e microfones *Countryman associates B3*. O receptor *Sony URX-P2* é sem fio, com antena giratória e uma saída estéreo com controle de volume, possui 188 faixas de UHF⁶, conector P2⁷, resposta de frequência⁸ de 40Hz a 18KHz, com relação sinal ruído⁹ de 60dB. Ele foi utilizado conectado ao *Zoom h4n*, para receber o sinal emitido pelo transmissor. O microfone *Countryman associates B3* possui um padrão polar omnidirecional¹⁰ e tem resposta de frequência de 20Hz a 20KHz. Ele foi ligado ao transmissor que envia os sinais para o receptor.

Além do som direto gravado em sincronia, é importante relatar que foram realizados alguns *Wilds* de voz e efeitos sonoros, muitas vezes como precaução, outras vezes devido a um planejamento anterior que previa a inserção de efeito sonoro fora do quadro de imagem. Também foram realizadas gravações de ambientes das cenas, para utilizar como extensão de som.

Para o registro escrito da gravação, foi realizado um boletim de som. O boletim de som é um relatório contendo as informações das gravações no *set* de filmagem, como, por exemplo, identificações das cenas, planos e *takes*, nomes dos arquivos e locais em que foram gravados, especificações técnicas do áudio captado e observações gerais, a fim de orientar e facilitar o trabalho do montador e editor de áudio na etapa da pós produção.

A seguir, será apresentado o relato diário da gravação no *set* de filmagem

6 Abreviação para *ultra-high frequency* (Frequência Ultra-Alta). Compreende as ondas de rádio com frequência entre 300 MHz e 3000 MHz.

7 É um tipo de conector/*plug*, com tamanho de 3,5 milímetros que é usado para ligação de microfones e fones de ouvido em equipamentos diversos.

8 Análise do comportamento de um sistema quanto à resposta numa certa faixa de frequência, no caso do som, do grave ao agudo.

9 Do inglês *S/N* (*signal-to-noise*) é um conceito de engenharia elétrica que, quando utilizado para captação de áudio, faz referência à diferença entre o nível de intensidade do sinal que se deseja captar e o nível de intensidade do sinal indesejado presente no ambiente, ou seja, o ruído.

10 Quer dizer, capta os sons provenientes de todas as direções ao redor da cápsula do microfone, em 360 graus.

O PRIMEIRO DIA DE GRAVAÇÃO

O primeiro dia de gravação iniciou no período da manhã e se estendeu até a noite. A locação escolhida foi um apartamento no centro da cidade. Além de ser uma rua consideravelmente movimentada, havia um ponto de ônibus em frente ao prédio. Durante a primeira cena rodada, a equipe de áudio pôde ficar dentro do quarto em que aconteciam as filmagens. Nessa cena, a personagem Júlia fazia alguns vídeos dentro do Lirion. As captações realizadas durante as filmagens em que a equipe pode ficar dentro do quarto tiveram um melhor resultado, desconsiderando o ruído do aquário, objeto de cena importantíssimo para a narrativa, que não podia ser desligado em nenhum dos *takes* gravados e que foi constante durante toda diária.

No período da tarde, houve problemas com ruído de pombas, que tinham ninhos no forro do apartamento, o que normalmente ocorre em construções antigas do centro de Curitiba. No final da tarde, a decupagem¹¹ previa a gravação de planos mais abertos. Devido ao fato do quarto ser pequeno, a equipe de som não pôde mais captar de dentro do quarto, pois nem a câmera cabia no cômodo. Sendo assim, a captação de som foi realizada por trás da câmera, do corredor, o que resultou em muitos ruídos, pois havia inclusive uma janela no ambiente que não podia ser fechada por já estar enferrujada. Durante a captação dessa cena, os sons ambientes - tais como carros, ônibus, ruídos de avião e as pombas - foram frequentes e intensos.

Além destes ruídos, sobre quais não tínhamos controle, algumas vezes notávamos que as pessoas falavam em outros cômodos e percebemos que muitos não tinham noção de como era feita e desenvolvida a captação de som. Os demais integrantes pensavam que por estarem em outra sala não interferiam ou não eram captados pelos microfones. Tínhamos então que solicitar silêncio com frequência, pois os ruídos interferiam diretamente no resultado da captação.

11 Decupagem é um termo utilizado no cinema que designa a preparação das cenas do roteiro com indicações que servem como referência para a equipe técnica.

Na imagem a seguir podemos observar a diretora dando as orientações para a equipe sobre o próximo plano a ser gravado, que no caso seria o plano geral, no qual a equipe de som precisou ficar para fora do cômodo, já que a câmera ocuparia o único espaço disponível na porta de entrada do quarto.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.

O SEGUNDO DIA DE GRAVAÇÃO

O segundo dia começou com a gravação de *inserts* de imagens de peixes no aquário, no mercado municipal de Curitiba. Os *inserts* de aquário trouxeram a problemática da locação adaptada, o que implica em uma ambientação não condizente com a diegese. É importante lembrar do fato de que, enquanto a paisagem visual pode ser adaptada com a reestruturação dos móveis, pintura de paredes e inserção de objetos na cena que garantam a verossimilhança visual, a paisagem sonora implica em maiores restrições. Enquanto a lente da câmera foca em um ângulo específico, os microfones, mesmo os mais direcionais, são sensíveis às fontes sonoras que não são integrantes da diegese, ou seja, inevitavelmente, os microfones captam a ambientação externa.

Sendo assim, optamos por não captar som referência nos *inserts* de aquário porque o som que se esperava ouvir deveria dialogar com a narrativa, sendo algo diferente do som verossímil daquele lugar, pois deveria trazer o significado poético que a história pedia para a cena. Decidimos então que essa primeira cena seria um MOS, porque seria mais interessante se o som fosse elaborado na etapa da pós-produção de som.

A segunda cena do dia ocorreu em um ambiente mais controlado e essa cena foi importante para refletirmos sobre dois pontos. O primeiro diz respeito à referência de monitoração de som¹² e à relação entre a monitoração e o sinal de áudio gravado. Em determinado momento, descobrimos, por comparação, que estávamos recebendo sinais diferentes nos fones de ouvido. Exemplificando, a monitoração era feita pelas duas pessoas que estavam realizando a captação de som, mas um dos fones respondia melhor às frequências graves do que o outro. A partir disso, pudemos discutir a importância do fone adequado para a captação, já que as configurações técnicas são feitas a partir do som que se escuta, através dos fones de ouvido. O segundo diz respeito à dificuldade encontrada em entender e decidir com rapidez qual é o melhor posicionamento para a equipe e para o equipamento de gravação de som, claro, levando em consideração as questões do plano de imagem, já que, muitas vezes, precisamos decidir rapidamente em que posição ficar, para não adentrarmos no quadro da imagem, ou seja, descobrimos que o momento de tomada dessa decisão era fundamental para realizarmos uma captação sonora de qualidade. A estratégia de estar o mais próximo possível da fonte sonora nem sempre funcionava, não apenas pelas inúmeras dificuldades que circundam a captação de som direto, mas também pela falta de espaço das locações.

A imagem a seguir ilustra estas dificuldades. Neste caso, a equipe do áudio precisou se posicionar fora do cômodo em que se passava a cena, pois o plano escolhido era bastante aberto, de modo que seria difícil captar o áudio com boa qualidade e ficar fora do alcance das câmeras. Também por este motivo, optamos por posicionar o microfone

12 A monitoração do som é um processo padrão realizado no momento da gravação, que consiste em observar cautelosamente, de maneira contínua e repetida, determinados parâmetros de gravação do som direto com o auxílio de um bom fone de ouvido.

abaixo da linha de corte da câmera. Além disso, nessa cena, não havia diálogos, o som que queríamos captar era apenas o da personagem mexendo no aparelho de VHS, que estava no chão, ao seu lado.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.

No retorno às filmagens logo após o almoço, tivemos um problema com som ambiente externo, pois havia uma equipe da prefeitura cortando árvores, na praça em frente à locação. Como já havia um atraso de uma hora no plano original de gravação, não era possível esperar que o corte das árvores terminasse para iniciar a gravação. Já que era uma cena que não continha diálogos, em comum acordo, decidimos continuar a gravação enquanto a produção verificava se o ruído iria continuar por muito tempo, considerando que estávamos captando som referência. Nesta cena, todos estavam cientes que apenas o último *take* do plano 4 poderia ser utilizado na pós-produção. Os três primeiros foram gravados apenas como referência.

O TERCEIRO DIA DE GRAVAÇÃO

O terceiro dia de filmagem foi importante para a captação de som, pois foi o único dia que contava com diálogos, previamente indicados no roteiro, das personagens principais. Compreendendo que a captação da fala era primordial, em uma cena que foi

composta por uma interação minimalista entre as personagens, resolvemos utilizar dois microfones lapelas para registrar os detalhes das performances vocais. Esta cena iniciava dentro do ônibus e terminava com uma caminhada, em plano sequência, gravada com três planos de imagem. Nesta caminhada, as personagens saíam do ônibus e caminhavam até a esquina. É uma cena importante para a narrativa porque ela concretiza simbolicamente a separação das meninas, quando na esquina uma vai para cada lado e a interação termina com a fala: “a gente se vê”.

Ao colocar os microfones nas duas atrizes, buscamos escondê-los e prendê-los da forma mais segura possível, já que, assim, obteríamos uma melhor captação e as lapelas não seriam visíveis, para não influenciarem na fotografia e na arte. Tivemos sucesso com uma das personagens. Porém, na outra, a lapela soltava constantemente, fazendo com que o microfone batesse na camiseta, comprometendo a boa captação e a compreensão das falas da personagem. Ao término de cada *take*, era preciso arrumar o lapela. Além disso, foi importante proteger o microfone, adicionando um material aveludado na cápsula, uma espécie de feltro, para suavizar os encontros da camiseta com o microfone, nos momentos em que a personagem caminhava e se movimentava durante a cena.

Dentro do ônibus, um dos maiores problemas foi o momento em que as personagens deveriam se levantar para sair. Ao se mexerem para fazer o movimento de levantar e segurar as bolsas que carregavam, muitas vezes, levantavam a blusa e o transmissor do lapela ficava em evidência. Nessa cena foi necessário um cuidado constante. Era necessário sempre observar se o lapela estava aparecendo, se alguma coisa estava batendo nele, se ele estava bem preso, se nada estava abafando o som da voz da personagem, se o sinal do microfone estava chegando corretamente até o gravador e se não havia nenhum ruído que estivesse comprometendo a captação.

Ainda, um dos microfones estava com perda de sinal, o que fazia com que sempre estivéssemos monitorando com muita atenção e cuidado, para que ele não perdesse o sinal e parasse de captar no momento em que alguma fala estivesse sendo emitida. Substituímos as pilhas, pois desconfiamos da possível perda de sinal por bateria fraca, mas o problema

não foi solucionado. Descobrimos, quando o sinal foi perdido completamente, que um dos cabos, que conectava o receptor do sinal do lapela ao gravador, estava um pouco frouxo e que isso estava danificando a recepção do sinal do microfone pelo gravador.

No plano sequência da caminhada final, as personagens passavam por uma casa com cachorros. Os primeiros *takes* da caminhada ficaram bem ruidosos, porque sempre que a equipe passava, os cachorros latiam. Aproximadamente uma hora depois do início da filmagem dessa cena, os cachorros já tinham se acostumado com a nossa presença, o que fez com que os *takes* finais fossem mais inteligíveis, pois tinham menos ruídos externos. Por outro lado, ao final da tarde, o ruído de uma serra elétrica começou a interferir no ambiente, o que fez com que as últimos *takes* fossem com outro tipo de ruído.

Nas imagens a seguir observamos as vivências de captação dessa cena externa. A primeira mostra a equipe dentro do ônibus. A segunda, o final do plano sequência da caminhada.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.

A cena noturna foi a cena 01, a primeira cena do filme, retornando para a locação do primeiro dia, o apartamento no centro da cidade. Mais uma vez, então, o ruído do trânsito intenso, dos ônibus, dos pombos e dos seus ninhos no forro da casa estavam presentes. Além disso, o aquário como objeto de cena voltou a contribuir para o nível de ruído significativo do som direto.

Todos esses ruídos, no entanto, não foram considerados um problema em potencial para o som direto, porque, assim como muitas das cenas do filme, essa primeira cena consistia apenas em uma ação com pouca movimentação e sem diálogo. Ou seja, uma cena de grande potencial para a pós-produção. Na cena, a personagem liga a câmera, senta e mostra um cartaz para a câmera, em um cenário rodeado por velas acesas. Em determinado momento, o fogo de uma das velas começa a queimar o cartaz e a cena termina. Para a captação desses sons que já estavam definidos previamente como som guia, utilizamos o microfone direcional *boom*, abaixo da cabeça da personagem, apontando para cima, posicionado sob a linha inferior do quadro, com leves ajustes para acompanhar a movimentação da personagem, mas sempre mantendo o eixo inferior do posicionamento.

QUARTO DIA DE GRAVAÇÃO

No período da manhã do quarto dia de filmagem, fomos ao teatro José Maria Santos, com o objetivo de utilizar as dependências do teatro para simular a diegese de um auditório escolar.

Como já comentamos, a utilização de uma locação com aspectos visuais semelhantes para simular uma outra, apesar de muito comum no processo da cinematografia, é sempre um problema para a captação de som. Esses locais são escolhidos por serem compatíveis com os propósitos da imagem, mas os sons ambientes e os efeitos de ambiente de cada local são imensamente diferentes. Em uma experiência de captação de som direto anterior, do filme *Tentei* da diretora Laís Melo, houve uma situação semelhante. Um ambiente de delegacia foi simulado na sala de uma universidade. Apesar da estética visual ser absolutamente compatível, o ambiente sonoro da universidade era composto por vozerios de jovens, que contavam histórias engraçadas e passavam pelos corredores emitindo risos, criando, portanto, um ambiente sonoro bem distinto do que se espera de uma delegacia.

No caso do teatro, ele fica localizado no centro de Curitiba, perto de muitos estacionamentos que oferecem o serviço de lavagem de carros. Da metade para o final da manhã, o som direto foi invadido pelo som dos aparelhos de alta pressão, utilizados para a lavagem dos carros. O momento da pós-produção, assim, implicará lidar com esse ruído, tentando em um primeiro momento eliminá-lo, ou, como segunda opção, inseri-lo na diegese de forma contínua durante a cena, para que não ganhe destaque. Para ter material para essa segunda opção, fizemos, durante a manhã, alguns *takes* de extensão de som, para ter material de som ambiente no momento da edição de diálogo.

Dois eventos sonoros eram importantes nessa cena do auditório: a fala da amiga de Liana, que era uma fala improvisada, não definida previamente no roteiro, e o burburinho dos colegas antes da chamada da professora para o início do evento. Tomamos o cuidado de gravar um *wild* apenas com o burburinho, para criar um ambiente de vozes de crianças e adolescentes. Registramos também apenas a fala da amiga de Liana, sem o vozerio dos colegas, mas nesse caso há que se considerar que os adolescentes tiveram dificuldade

para fazer de conta que estavam falando sem emitir som algum. Além disso, há que se considerar que a característica de improvisado da fala limita a utilização de *takes* alternativos e de *wild*, porque as frases não eram repetidas da mesma forma.

Por fim, a captação foi realizada com o microfone direcional *boom*, também posicionado abaixo da cabeça das personagens, apontando para cima. Além disso, o gravador *zoom* ficou fixo e plantado nos pés da personagem Liana, aberto em 120 graus, para captar o ambiente de vozerio estéreo e a voz da personagem no centro. É possível que o áudio captado com os microfones internos do *zoom* não seja utilizado, mas ele foi habilitado como uma forma de *backup* para mais uma opção de ambientação.

Na foto abaixo, é possível observar o auditório. As personagens que falam na cena são as três que estão posicionadas na quinta fileira de cadeiras.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.

No período da tarde, voltamos à locação da casa de Clara, retomando com a mesma situação do dia anterior, para a gravação das cenas que envolvem a montagem da cabana Lirion. Nesse momento, as técnicas de som tiveram que estar atentas aos *foleys*, além da ambiência. Já que a cena era de montagem de uma cabana, muitos eram os utensílios utilizados pela personagem para compor o Lirion, sendo esses: lençóis,

escada, cadeira, almofadas e outros. A manipulação de todos esses objetos produzia um determinado som característico, que foi captado com a maior inteligibilidade possível, levando em consideração suas especificidades de sonoridade.

QUINTO DIA DE GRAVAÇÃO

O quinto dia contou com presença de figuração de crianças e pré-adolescentes. A presença de pessoas no *set* de filmagem sempre interfere na qualidade do áudio. Em primeiro lugar, é difícil controlar a ação de todos os figurantes, os momentos em que a figuração precisa interagir com áudio e os momentos em que ela precisa estar silenciosa. Além disso, a presença de figurantes sempre exige mais direcionamentos por parte da equipe, direcionamentos esses que são captados pelo som como “ação figurantes”: “olha pra cá”, “não olha pra câmera” etc.

Manter o silêncio dos acompanhantes dos figurantes também não é uma tarefa fácil, porque o conceito de silêncio não é claro e nem compartilhado pela população. Como vimos no primeiro dia de gravação, não é claro nem para a equipe, muito menos para os figurantes ou acompanhantes, que não possuem tanta experiência em *sets* de filmagem.

No período da manhã gravamos dentro da sala de aula. Nesta locação, por ser um prédio muito antigo e sem a devida manutenção, tivemos problemas com ruído do piso de madeira, que estalava com o movimento do *traveling* da câmera.

No período da tarde, enquanto estávamos gravando as cenas com figurantes na área externa, percebemos que o local estava situado em uma rota de helicópteros de passeios turísticos pela região. As aeronaves faziam muito barulho e interferiam na captação do som direto. Além disso, também ventava muito naquele dia e o nosso protetor de vento não era suficiente para desviar completamente tais ruídos.

Outra situação inesperada foi a inserção, sem aviso prévio, de um diálogo. Durante a ação, houve um diálogo que não estava previsto no roteiro e que foi impossível de ser captado, pois acontecia em um plano aberto rodeado por figurantes, impossibilitando a aproximação do microfone *boom*. Depois que notamos que haveria um diálogo, a equipe pareceu solícita quanto às nossas necessidades, preocupando-se com a boa qualidade do

áudio. Porém, não havia nada que pudesse ser feito porque a decupagem da imagem não podia ser modificada para possibilitar a inserção do microfone *boom*. Segue abaixo uma imagem para ilustrar a movimentação da ação no pátio da escola.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.

SEXTO DIA DE GRAVAÇÃO

A gravação do último dia foi realizada na praia, em Guaratuba, litoral do Paraná. As ações das cenas programadas para captação continham movimentos muito sutis e não tinham diálogo. De modo geral, os sons se resumiam a passos na areia, movimentação de objetos de cena na areia e nas pedras e manipulação de objetos silenciosos como flores e a câmera VHS. Devido ao ruído do ambiente ser muito mais intenso do que o som das ações, optamos por captar o som apenas como referência e captar ambientação de som do mar, na forma de *wild*, ao final das cenas, para utilizar posteriormente durante a edição de som.

O som referência do mar foi captado em diferentes momentos do dia, pois a variação da maré causava diferenças no som. Para esses registros, foram utilizados apenas os microfones internos do zoom h4n.

Além disso, as cenas realizadas dentro do mar não puderam ser captadas, não apenas porque o som do mar era mais significativo do que o som de movimentação da personagem, mas também porque não possuíamos equipamento de captação de som à prova d'água. Segue abaixo uma imagem que ilustra a captação da diária na praia.



Fonte: *Still* do filme, Leticiah Futata, Curitiba, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já que este relato de experiência foi feito com a intenção de consolidar uma reflexão sobre a prática, cabe, no momento das considerações finais, levantar situações que poderiam ter solucionado ou evitado os problemas de captação que ocorreram no *set* de filmagem.

Uma visita de locação com a decupagem em mãos teria evitado os problemas de ruído externo, enfrentados no primeiro dia, ao detectar o ambiente ruidoso escolhido como *set* de filmagem e as possíveis complicações com relação ao tamanho do quarto e à janela enferrujada. A simulação das cenas a partir da decupagem também poderia ter evitado o problema com os sons dos cachorros, na cena da caminhada do plano sequência, no terceiro dia de gravação, pois uma caminhada anterior em frente à casa seria suficiente para identificar esse ruído como prejudicial para o som direto.

Logicamente, situações como as que aconteceram no segundo dia de gravação, como as ações da prefeitura de corte de árvores, não podem ser previstas. No entanto, ao que parece, muitas situações de ruído externo poderiam ter sido evitadas com visitas na locação, realizadas com cuidado, a partir da decupagem. Importante reforçar, neste momento, que uma simples visita à locação muitas vezes não é suficiente. A simulação das cenas com base na decupagem, sim, é fundamental, para que a relação entre os personagens e o espaço possa ser verificada através da movimentação e simulação da ação.

Na terceira diária de gravação, como já foi descrito, enfrentamos vários problemas na captação dos diálogos com os microfones de lapela, começando pelo manuseio do próprio equipamento. Demoramos muito para identificar o motivo da perda do sinal de captação de um dos microfones de lapela. Aproximadamente um terço da cena foi captada com essa constante perda de sinal, até que a causa do problema fosse identificada: um cabo mal conectado. Além disso, tivemos o problema no lapela de uma das atrizes que estava sempre desgrudando e/ou raspando na roupa, o que provocava ruídos e impossibilitava a inteligibilidade da fala, objetivo primordial na captação de som direto. Inúmeras foram as vezes em que a equipe recolocava ou reposicionava o lapela, atividade que se repetiu durante todos os momentos da filmagem desta cena, para primar pela performance vocal das personagens. A solução para alguns destes problemas seria ter um maior conhecimento anterior sobre o equipamento utilizado. Já que os microfones lapelas não são usadas com tanta frequência, a vivência de certas experiências é limitada e conseqüentemente a identificação rápida do problema também é.

No quinto dia de gravação, na locação da escola, tivemos que lidar com figurantes. Como era uma cena de início de aula, todas as crianças estavam no pátio brincando e correndo. Muitas eram as ações simultâneas e que necessitavam de captação. Tivemos que procurar solucionar o problema dividindo a equipe de som, com cada uma das técnicas focando na sonoridade de uma ação diferente, para que fosse possível ter no material bruto os sons das ações correspondentes às imagens. Além disso, como muitos dos figurantes eram crianças, os responsáveis estavam no local e foram alocados ao lado de onde se passava a cena. Com isso, houve muitos murmúrios, comentários e ruídos de

máquinas fotográficas, quando as crianças estavam em cena. Outro fator problemático foram os comentários das próprias crianças durante a cena. Muitas passavam pelas outras e diziam: “Não olhe para câmera”, entre outras frases que eram captadas pelo microfone. Era preciso, então, uma orientação cautelosa e didática para com as crianças, pra que elas entendessem o processo, se sentissem confortáveis, não olhassem para câmera e, ainda, não repetissem essas frases em forma de diálogo durante a gravação. A relação interpessoal com a equipe de filmagem foi fundamental para minimizar esses problemas com os figurantes, pois era necessário solicitar ajuda frequente da assistente de produção.

Outro problema identificado nesta diária foram os diálogos improvisados, que não estavam descritos no roteiro. A equipe de som, ao perceber que estes diálogos não eram emitidos da mesma maneira e que eram alterados a cada *take*, orientou a assistência de direção para que elaborasse uma fala fixa e direcionasse as personagens para a repetição, reforçando que isso seria primordial para a edição de diálogo. Essa questão, no entanto, poderia ter sido evitada durante a escrita do roteiro, caso as falas das personagens principais (ou as sugestões de falas) tivessem sido inseridas no texto escrito. O conhecimento prévio de todas as falas (ou indicações de falas) dos personagens principais é primordial para o planejamento da captação de som.

Com todas as vivências descritas durante o artigo, fica claro que o primeiro projeto do laboratório de produção sonora da UFPR conseguiu vincular o conhecimento acadêmico teórico e prático através dessa atividade. Foi possível, por meio desta parceria com o curta-metragem *Lirion*, vivenciar a prática, em um filme com competência profissional, expondo e pondo em ação os conhecimentos acadêmicos previamente adquiridos. Durante o processo, adquirimos agilidade para solucionar adversidades que surgem durante as diárias de gravação e aprendemos muito sobre a necessidade do conhecimento prévio acerca dos equipamentos utilizados e das locações onde as cenas serão gravadas. Quer dizer, por meio da prática, conseguimos nos apropriar de mais conhecimento sobre o assunto.

A atividade também tinha como objetivo expandir o conhecimento sonoro adquirido, através da troca de experiência com profissionais de outras áreas da cinematografia. A partir dessa experiência, foi possível adquirir compreensão não apenas sobre os vários processos

que envolvem a captação de som em um curta-metragem ou sobre os vários fatores que devem ser levados em consideração no planejamento da captação e na composição de uma equipe de filmagem, mas também sobre outros aspectos do fazer audiovisual, tais quais: comportamento no set de filmagem, postura profissional, acessibilidade e abertura para diálogo com os outros profissionais etc. A convivência com os outros profissionais da cinematografia possibilitou uma expansão da visão do audiovisual e um conhecimento sobre as situações nas quais somos inseridas quando adentramos em algum trabalho deste porte.

Por fim, por meio da situação prática vivida, com a orientação direta da professora, foi possível entender vários fatores diretos e indiretos que influenciam no bom desempenho de um técnico de som direto. O filme está agora na etapa de edição de som. Nesse momento, estamos tendo mais uma oportunidade de refletir sobre o som que foi captado e sobre a forma como ele está sendo utilizado na pós-produção. Certamente, ao final de todo o processo, através deste envolvimento extenso e intenso, surgirão outras reflexões a partir da própria prática.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HURBIS-CHERRIER, Mick. **Voice & Vision: a creative approach to narrative filme and DV production**. Reino Unido: Focal Press Elsevier, 2007

MIKOS, Camila Macedo. **Lirion: roteiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2013.

SOUZA, João Baptista Godoy de. **Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

EDUCAÇÃO E REALIZAÇÃO CONJUNTA EM CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA COM ESTUDANTES SECUNDARISTAS DE CURITIBA

Guilherme Luiz Lourenço Gomez¹

RESUMO: Neste trabalho, apresenta-se relato de experiência e avaliação de atividades em cinema e educação realizadas junto a estudantes secundaristas de Curitiba entre os meses de maio e julho de 2017, em sua maioria do Colégio Estadual Tiradentes, em Curitiba. O projeto foi inicialmente elaborado junto a estudantes engajados no movimento de ocupações de escolas ocorrido no segundo semestre de 2016 e teve seu planejamento prévio preparado com base em proposições do autor Alain Bergala na obra *A hipótese-cinema*, e de atividades dos materiais *Inventar com a Diferença* (MIGLIORIN et. al, 2014) e *Minha Vila Filmo Eu* (MANCUSO, 2012). No decorrer das atividades, estudantes que não eram engajados no movimento estudantil se aproximaram do projeto, que tomou caminhos diversos do previsto. Foram feitos exercícios cinematográficos, exposições e debates, no final sendo produzido um pequeno filme documentário sobre o tema que emergiu como mais importante para o grupo de estudantes formado: o *bullying* na escola.

PALAVAS-CHAVE: Cinema e Educação. Cinema na Escola. Cinema e Movimentos Sociais.

EDUCATION AND JOINT REALIZATION IN CINEMA: AN EXPERIENCE WITH HIGH SCHOOL STUDENTS IN CURITIBA

129

ABSTRACT: This work intends to report on the experience and evaluation regarding a set of activities in Cinema and Education carried out with high school students from Curitiba between May and July 2017, most of them from Colégio Estadual Tiradentes (Tiradentes State College). The project was initially developed with students engaged in the movement that led to many school occupations during the second half of 2016, and was planned based on propositions of the author Alain Bergala in the work *The hypothesis-cinema*, and activities of the books *Inventar com a Diferença* (MIGLIORIN, Cezar et al, 2014) and *Minha Vila Filmo Eu* (MANCUSO, Bruno Freddi, 2012). During the activities, students who were not engaged in the student movement approached the project, which took different paths than previously expected. Cinematic exercises, exhibitions and debates were carried out, and at the end a short documentary film was produced about the theme that emerged as most important for the group: bullying in school.

KEYWORDS: Cinema and Education. Cinema in School. Cinema and Social Movements.

¹ Guilherme Luiz Lourenço Gomez é bacharel em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná. Este artigo traz resultados do Projeto de Iniciação Científica (PIC 2016/2017) financiado com Bolsa da Fundação Araucária e do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Realização em Cinema e Movimentos Sociais: uma experiência com o movimento estudantil secundarista de Curitiba e Região Metropolitana*, sob orientação da Profa. Dra. Salete Paulina Machado Sirino. Contato: guilourenco.gomez@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo traz o relato de experiência e a avaliação crítica de um modesto ciclo de atividades em Cinema e Educação realizado com estudantes secundaristas de Curitiba, tendo o objetivo de compartilhar erros e acertos que possam contribuir com práticas futuras. As atividades relatadas foram motivadas por conversas junto à estudantes do Colégio Estadual de Ensino Profissionalizante Newton Freire Maia. Localizado no município de Pinhais, ao lado da Sede do curso de Cinema da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, *campus* de Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná - FAP), tive a oportunidade de desenvolver oficinas de audiovisual com esses(as) estudantes durante o período em que a escola esteve ocupada, em meio ao movimento que lutou contra a Reforma do Ensino Médio e a chamada PEC do Teto de Gastos, no segundo semestre de 2016². Assim, levei o projeto de realizar atividades em Cinema e Educação para o meu Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Cinema e Audiovisual. O projeto tinha assim a intenção de trabalhar a educação pelo cinema em um contexto de auto-organização coletiva, uma tentativa de aproximar o cinema do movimento estudantil secundarista.

EDUCAÇÃO EM CINEMA

O objetivo foi de não apenas instrumentalizar pessoas militantes para o audiovisual – o que possui sua importância – mas trabalhar na prática em cinema os nossos lugares no mundo, sentido e motivos de nossas ações, incluindo a militância social. Uma referência relevante para o tipo de perspectiva pretendida, Alain Bergala, defende em seu livro *A hipótese-cinema* (2008) a abordagem da dimensão sensível do cinema. Questiona o que chama de conteudismo e linguagismo. O primeiro termo trata de utilizar os filmes como uma máquina de conhecimentos sobre determinados temas (históricos, por exemplo) e o outro trata do foco excessivo na identificação de elementos de linguagem, como tamanhos de plano e posicionamentos de câmera, atribuindo significados mecanicamente para eles.

² A produção resultante dessas oficinas, intitulada *Ocupa Newton! Ocupa tudo!* pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=GLHbVmFgPRU>

A aposta do trabalho foi de que os movimentos sociais podem constituir um lugar privilegiado para a educação em cinema. Que esses movimentos – atuando dentro da escola ou fora dela – podem construir espaços especiais de encontros com a arte cinematográfica. Espaços em que as relações se dão de maneira voluntária, aglutinando sujeitos oprimidos em uma perspectiva comum de transformação da realidade e de si mesmos através da arte.

Uma das concepções do trabalho de Bergala é a da chamada pedagogia da criação (BERGALA, 2008, p. 128). A criação não começaria apenas na passagem ao ato de filmar, mas já nos contatos iniciais com o filme. Trata-se de recuar um passo no lugar de espectador para avançar e se posicionar como o criador: questionar o porquê das decisões tomadas pelo diretor e como faríamos se fossemos nós os autores daquela obra, procurando exprimir ideias e sentimentos.

Uma pedagogia da criação pode começar desde as primeiras aproximações com os filmes. Há certo modo de assistir aos filmes, falar deles, analisá-los:

Para apreciar um quadro, é preciso ser um pintor em potencial, senão não se pode apreciá-lo; e na realidade, para gostar de um filme é preciso ser um cineasta em potencial; é preciso dizer: mas eu teria feito deste ou daquele jeito; é preciso fazer seus próprios filmes talvez apenas na imaginação, mas é preciso fazê-los, se não, não se é digno de ir ao cinema (BERGALA, 2008, p.128).

Esse tipo de reflexão vem acompanhada da identificação de nossas próprias emoções sobre o filme. Debater sobre o que sentimos e como construímos sentido nos filmes colabora com o conhecimento sobre nós mesmos e na formação de um gosto e sensibilidade para com o cinema. Na busca de realizar uma prática que siga esta perspectiva, o planejamento do projeto passou por uma seleção de filmes e de cenas que constituiriam um acervo: uma variedade de possibilidades que poderiam ser exibidas e debatidas a depender dos interesses e rumos dos debates. Neste caminho, Bergala (2008, p. 64) utiliza o termo “passador” para aquele que abandona a noção de professor para tecer um contato e relação entre os(as) estudantes que envolve os próprios gostos, a sensibilidade e noções mais profundas e honestas com as obras de arte.

Tanto na experiência anterior, na ocupação do Colégio Estadual de Educação Profissionalizante (CEEP) Newton Freire Maia, quanto no ciclo de atividades do qual trata o presente artigo, busquei estabelecer laços próximos e de confiança com os(as) estudantes

envolvidos(as), visando propiciar o que é chamado de inserção social (FRANCE, 1998, p. 34, *apud* FREIRE, 2011, p. 28). Essa inserção social, realizada num contexto de luta social, tem seu processo balizado pelos princípios do que se chama na militância popular de trabalho de base. O trabalho de base tem sua importância em contribuir no entendimento das injustiças e em organizar e impulsionar as pessoas a encontrarem soluções para os problemas do cotidiano, fazendo a relação destes com a luta geral contra a exploração e a opressão. Longe de levar fórmulas e entendimento prontos, optou-se por ouvir e falar com as pessoas partindo de onde elas estavam situadas. Com humildade, paciência, tempo e convivência, pudemos compreender melhor a realidade das pessoas, seus problemas e motivações em buscar soluções. Buscando enxergar a raiz dos problemas cotidianos, passamos a entender como o mundo é articulado e que as dificuldades que afligem a nós, nossas famílias ou vizinhos também afetam outros em diversos lugares e situações. Assim, passamos a nos entender como seres sociais e coletivos, que, sofrendo juntos em um sistema de exploração e opressão, possuem a organização em movimentos sociais como um caminho para acumular força em torno de pautas e projetos comuns de libertação.

ELABORAÇÃO DO CRONOGRAMA PRELIMINAR

132

Além da exibição de filmes e a discussão sobre eles, foram propostos exercícios baseados nos que são apresentados nos livros *Minha Vila Filme Eu* (MANCUSO, 2005), produzido pela Tambor Multiartes e *Inventar com a diferença* (MIGLIONIN et. al., 2014). Realizei uma sucinta listagem de possíveis exercícios e atividades em cinema, sem haver a presunção de segui-la fielmente. A proposta foi de que a escolha das atividades seriam feitas junto aos e às estudantes, de acordo com suas demandas e experiências. Assim, o cronograma teve o intuito de me proporcionar uma base segura em que fosse possível trabalhar aspectos essenciais no caso de, por exemplo, não conseguirmos definir as atividades conjuntamente, ou seja, foi um caminho deixado aberto, disponível no caso de não ser possível trilhar outros. Este cronograma preliminar previa 10 encontros, dos quais os primeiros 6 seriam dedicados à realização de exercícios curtos, além de exibições de trechos de filmes e debates. Nos 4 encontros posteriores seria realizado um filme de curta-

metragem, desde seu desenvolvimento. Como será relatado posteriormente no texto, este cronograma não foi seguido no desenvolver do ciclo de atividades em Cinema e Educação. A descrição dos exercícios previstos para cada encontro segue abaixo:

Primeiro encontro: *A imagem: olhar e inventar.* A atividade consiste em observar fotografias e assistir trechos de filmes considerando diferentes aspectos como enquadramento, composição, profundidade, cores e iluminação. Ao final, é solicitada para cada um fazer duas fotografias durante a semana e trazê-las no encontro seguinte.

Segundo Encontro: *Minuto Lumiere.* Trata-se da realização de plano-sequência fixo, com duração de cerca de um minuto. É apresentada uma contextualização histórica do surgimento do cinema e feita exibição de alguns desses exercícios realizados no projeto *Inventar com a Diferença*. Todos fazem um *Minuto Lumiere* e todos são assistidos. Ao final, é solicitado para todos trazerem fotografias das ocupações que participaram.

Terceiro Encontro: São feitas projeções das fotografias das ocupações, seguidas de comentários. Separa-se grupos e escreve-se textos para narrações a serem feitas sobre fotografias, que são filmadas. Desta forma realiza-se um filme de plano fixo, com a voz *over* sobre a fotografia.

Quarto Encontro: Assiste-se aos pequenos filmes das fotografias filmadas. Em seguida realiza-se filmagens das fotografias impressas com lentes teleobjetivas, ou pode-se realizar ampliações de maneira digital, com o auxílio de um computador. O objetivo é explorar diferentes enquadramentos dentro de cada fotografia, dando atenção a diferentes elementos no interior de cada uma. Em seguida, faz-se uma montagem dessas imagens com a narração, explorando diversas camadas e elementos.

Quinto Encontro: São exibidos “Planos Comentados” do projeto *Experimentar o Cinema*. Após debates e comentários, filma-se planos e contraplanos subjetivos, de maneira a filmar alguma personagem observando algo. Em seguida, monta-se os planos filmados. Trata-se de um exercício que permite “se colocar no lugar do outro”.

Sexto Encontro: É pedido para os estudantes trazerem histórias que julguem possíveis de se tornarem filmes de curta-metragem. Debate-se sobre elas e escolhe-se uma. Se for possível, procurar abarcar na história escolhida elementos ou personagens de outras que foram apresentadas. Em seguida, escreve-se um esboço de estrutura de roteiro baseado na história contada.

Sétimo Encontro: É realizada decupagem e esboço de *storyboard* ou *shoot-in-board*.

Oitavo Encontro: Filmagem.

Nono Encontro: Filmagem.

Décimo Encontro: Filmagem e/ou Edição.

RELATO DE EXPERIÊNCIA: CICLO DE ATIVIDADES EM CINEMA E EDUCAÇÃO COM ESTUDANTES SECUNDARISTAS

Durante a realização do trabalho, uma característica recorrente foi de a todo momento os fatos fugirem do planejamento realizado. Essa dinâmica não é ruim por si só e, possivelmente, inescapável. Porém, alguns pontos se mostraram desde cedo como empecilhos à realização de conceitos caros à formulação original do projeto. A concepção inicial do trabalho em Cinema e Educação foi feita a partir de demandas dos estudantes da ocupação do CEEP Newton Freire Maia, no momento em que havia centenas de escolas ocupadas no Paraná. No ano seguinte, esse movimento sofreu um grande refluxo, não tendo continuidade a organização secundarista na enorme maioria das escolas que foram ocupadas. No CEEP Newton Freire Maia, boa parte dos(as) estudantes ocupantes era do 3º ano do Ensino Médio. Muitos se formaram e outros mudaram de escola. A presença de poucos estudantes da ocupação no ano seguinte me levou à tentativa de realizar o projeto em Curitiba, com estudantes de diferentes escolas que vinham se apoiando para fomentar organização de base nos locais de estudo, geralmente através dos grêmios. Realizei uma divulgação através de mensagens individuais e em grupos, apresentando o projeto. Procurei não fazer chamadas muito públicas, pois pretendia me comunicar principalmente com estudantes já envolvidos no movimento estudantil. Porém, feito dessa maneira, o interesse no projeto foi aquém do esperado.

Foi possível formar um grupo de três estudantes de 16 e 17 anos, que será chamado aqui de GRUPO 1. Fizeram parte uma menina do Colégio Estadual Paulo Leminski, um menino do Colégio Estadual Ernani Vidal e um recém-formado do Colégio Estadual Tiradentes. Todos haviam participado ativamente de suas ocupações e os dois que ainda estudavam faziam parte de seus respectivos grêmios. Combinamos de iniciar as atividades do grupo em uma sala da Universidade Federal do Paraná, pois tinha localização central e fácil acesso à equipamentos como projetor e caixa de som.

1º ENCONTRO COM GRUPO 1 (UFPR, 18 DE MAIO DE 2017)

No início do encontro, formamos uma roda, nos apresentamos e conversamos sobre o que nos interessava na cinema. Falamos sobre como o ponto de vista do autor do filme pode aparecer nos filmes. Empenhei-me em não falar mais do que eles, deixando-os conduzir a discussão e construir seus argumentos. Assistimos uma cena de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sergio Toledo (minutagem 20:46 à 26:20) e discutimos sobre o que seriam os campos do documentário e da ficção, considerando que neste documentário os autores realizam uma encenação em decupagem clássica, na qual operários interpretam uma paralisação do trabalho. Falamos sobre o compromisso com a verdade e como sempre imprimimos um ponto de vista ao tratar das coisas do mundo no cinema. Conforme eles falavam, eu levantava perguntas sobre pontos abordados para direcionar o debate num sentido que entendia mais interessante para nossa compreensão do cinema. Além disso, apresentei um importante repositório digital de filmes do país, providenciando contas de acesso para incentivá-los a procurar e assistir filmes.

Introduzi sobre planos e contraplanos, identificando o *raccords* de olhares na cena de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sergio Toledo. Realizamos, brevemente, um exercício com plano e contraplano, que pode ser assistido no endereço no final da página³. Ao final, discutimos sobre o projeto como um todo. Chegamos juntos à conclusão de que seria mais interessante fazer o projeto no Colégio Tiradentes, onde M.M. havia estudado e tinha algum contato com os estudantes que compunham o grêmio no momento. M.M. contou que, ainda que seja um colégio central, o perfil de

3 O exercício de plano e contra-plano pode ser acessado em: <https://youtu.be/AroTvfsntnA>

estudantes do C.E. Tiradentes era de moradores da periferia de Curitiba e de cidades da Região Metropolitana. Foi combinado que eu entraria em contato com as pessoas do grêmio do Colégio Tiradentes para combinarmos a realização do projeto lá e de fazermos o encontro seguinte ainda na UFPR.

2º ENCONTRO GRUPO 1 (UFPR, 25 DE MAIO DE 2017)

Iniciamos o encontro assistindo ao curta-metragem *En rachâchant* (1982), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Eles demonstraram gostar bastante e tivemos um longo debate sobre o modelo escolar vigente, que é rejeitado pelos três. Por um lado, apontaram problemas referentes às condições precárias das escolas. Mas para além dessa precariedade, criticaram aspectos como a disposição das salas com fileiras na parte de trás e o professor à frente, o excesso de conteúdos e a disciplina rígida das escolas em relação a horários e costumes, por exemplo. As pontuações iam no sentido de criticar o modelo de transferência de conhecimento, que dificultaria, inclusive, a assimilação do conteúdo que é apresentado. Assuntos que em outras circunstâncias poderiam cativar interesse soavam como irrelevantes para a grande maioria dos estudantes.

Eles ainda lembraram de um vídeo bastante difundido nas redes sociais, em que o rapper norte-americano Prince faz o papel de um promotor que acusa o sistema de ensino em um tribunal. Ainda apontaram que o filme *En rachâchant* traz uma expressividade diferente ao filmar em certos momentos uma cadeira vazia, e não o professor sentado nela. Também disseram ser representativo que ainda que o menino deixe a escola, está “fadado a viver como os outros”. M.B. ainda disse que o filme o remeteu a um poema de Manoel de Barros, cujo nome não recordava⁴.

Em seguida, assistimos ao curta-metragem *Megalópolis* (1973) de Leon Hirszman, filme realizado no contexto do Instituto Nacional do Filme Educativo. Houve menos consenso, tendo a estudante do Colégio Paulo Leminski não gostado do filme e dizendo que o narrador deveria fazer mais pausas, a fim de não cansar tanto o espectador. Questionada sobre como faria ela se fosse a diretora, respondeu prontamente que preencheria com música as pausas da narração.

⁴ Mais tarde, pelo grupo virtual do facebook, ele disse que o poema se chama *O menino que carregava água na pereira*.

Na segunda metade, apresentei duas propostas de exercícios presentes no Cronograma Preliminar: o Minuto Lumière e o Plano Subjetivo. Optaram pelo primeiro, justificando que já havíamos feito planos curtos em montagem na semana anterior. A realização dos planos constituiu uma boa prática de filmagem na rua. Observar as ruas procurando o melhor plano pareceu empolgante para todos. Posicionar o tripé sob os olhares curiosos de quem passava e, com o meu incentivo, tentar esquecer-se deles para montar o enquadramento também foi levado com empolgação por eles. Tendo um dos estudantes saído mais cedo e assim não realizado o seu *Minuto Lumiere*, fizemos dois planos que podem ser vistos nos *links*⁵ que constam na nota de rodapé da página.

O terceiro encontro, marcado para o dia 29 de maio, não aconteceu, pois um dos estudantes disse estar gripado e outro teria outros compromissos. Esse grupo de três estudantes, chamado de GRUPO 1, não participaria mais todos juntos dos próximos encontros. Esse grupo inicial composto de três estudantes militantes foi bastante satisfatório em muitos aspectos, mas o baixo número de pessoas, além de dificultar as atividades de produção, gerou certo desânimo entre os participantes. Uma pessoa que faltasse já causaria grande prejuízo à dinâmica do encontro, e duas faltas impossibilitaram um dos encontros programados.

A partir de então, os encontros passaram a ocorrer no Colégio Tiradentes com um novo grupo de estudantes desta escola, que será chamado aqui de GRUPO 2. Os dois estudantes do GRUPO 1 participaram de alguns dos 6 encontros que ocorreram, mas não foram os dois juntos no mesmo encontro e não tiveram uma inserção orgânica no grupo.

O contato inicial no colégio Tiradentes se deu através de estudantes do grêmio que haviam sido indicadas pelo ex-aluno do colégio que participara dos encontros do GRUPO 1. No entanto, a divulgação do projeto ocorreu com mais suporte da direção e de uma pedagoga, que recomendaram que eu passasse nas salas para apresentar a proposta. Na preparação para o momento das passagens em sala, escolhi o nome “Fazendo Cinema: grupo de criação cinematográfica”. No colégio, passei junto com a pedagoga nas salas do 9.º ano do Ensino Fundamental ao 3.º ano do Ensino Médio, descrevendo brevemente o

5 Os planos realizados no exercício Minuto Lumière podem ser acessados nos seguintes endereços: 1) <https://youtu.be/mV52iWmDmEk> 2) <https://youtu.be/5FpCzOD2y0E>

projeto, fazendo o convite e passando uma lista de interessados. No turno manhã, eram uma turma de 9.º ano do Ensino Fundamental, duas de 1.º, uma de 2.º e duas de 3.º ano do Ensino Médio. Após passar nas turmas, houve um total de cinquenta e três pessoas interessadas, sendo que quarenta e uma podiam às quartas-feiras e vinte e oito às quintas. Assim, foi encaminhado de realizar o grupo uma vez por semana às quartas-feiras, no período da tarde.

1º ENCONTRO GRUPO 2 (COLÉGIO TIRADENTES, 07 DE JUNHO DE 2017)

Foi formado um grupo heterogêneo de estudantes mais jovens, de 14 e 15 anos. Além da diferença de idade em relação ao GRUPO 1, o segundo grupo não havia participado da ocupação de seu colégio e não tinha uma identificação tão grande com o movimento estudantil. Duas estudantes participam do grêmio, mas parecem ter uma dimensão diferente daquela que considera o espaço um local de organização e luta pela educação pública. Assim, a atuação com o segundo grupo não foi junto a um movimento social, mas com estudantes que poderiam vir a se organizar desta maneira.

No primeiro encontro estiveram presentes 7 estudantes e o ex-aluno que já vinha participando. Fizemos uma rodada de apresentação, sendo que cada um deveria falar o que gostava de assistir. Filmes de super-heróis foram os mais citados, seguidos por seriados como *Supernatural* (2005-2017, Eric Kripke) e *Walking Dead* (2010-2017, Frank Darabont) e dois deles afirmaram gostar dos filmes *A culpa é das estrelas* (2014, Josh Boone) e *Cidades de Papel* (2015, Jake Schreier) baseados nos *best sellers* juvenis do escritor John Green.

Perguntei onde haviam sido feitos esses filmes e seriados citados, e logo responderam que nos Estados Unidos, ou em Hollywood. Falamos de como a maior parte dos filmes e seriados que assistimos são norte-americanos e procurei apontar a necessidade de não apenas assistirmos aos filmes, mas também de nos dedicarmos à sua realização.

Contei sobre a pesquisa que desenvolvia e de sua relação com os movimentos sociais, falando sobre o que seriam eles e da importância para a sociedade. Perguntei se haviam participado da ocupação e apenas o ex-aluno respondeu afirmativamente, sendo que os demais sabiam pouco sobre o processo.

Procurando neste primeiro encontro exibir filmes facilmente cativantes, assistimos à cena previamente selecionada de *Corpo Fechado* (2000), de M. Night Shyamalan (minutagem: 44:45 – 50:00). Abordei sobre o tema da construção do suspense, perguntando o que pensavam que iria acontecer. Achavam que o peso levantado pelo personagem de Bruce Willis iria cair, em cima dele ou do filho. Que aconteceria algum percalço desse tipo e levariam um susto. Falamos de como ir construindo expectativas e criando questões que nos mantêm interessado na história e imersos no filme. Durante a cena, no momento em que o filho diz que vai retirar mais pesos mas na verdade os coloca, a câmera não acompanha o menino, se mantém no pai. Apenas ouvimos o som dos pesos no supino e vemos no fundo do plano, desfocado, o filho passando de um lado para o outro. Conversamos, então, sobre como as ações que acontecem nos filmes nem sempre são mostradas no quadro, mas fora dele. Que essas ações podem ocorrer somente na banda sonora, ou apenas serem sugeridas. Assim, nos foi sugerido que o filho retirou os pesos, e nos causa uma surpresa saber que na verdade colocou mais. Desta maneira, o diretor coloca uma intensidade na ação que não ocorreria se tivéssemos visto o filho colocando os pesos. Mostrar ou não é uma escolha, e quando fazemos filmes fazemos muitas escolhas. Durante os debates todos se mostraram muito atentos, e, de maneira geral, articulando o assistido no momento do debate.

Após essa discussão, exibi o plano comentado do filme *O Palhaço*⁶, produzido pelo Projeto Experimentar o Cinema, vinculado ao *Inventar com Diferença*. O plano comentado era o último plano-sequência do filme. Foi possível abordar sobre ritmo, encenação, coreografia etc. Salientei que tudo que vemos ou ouvimos nos filmes é fruto de escolhas do(a) realizador(a). Eles não se mostraram muito tocados pela cena, acharam muito “colorido”, “bonitinho” e “para crianças”, insinuando que gostavam de outros tipos de filmes.

Direcionei o debate então para filmes que eles gostavam e se impressionavam. Relataram muitas cenas e filmes com violência de tipo *gore* e explícita, coisas do campo do absurdo e do macabro. Imerso em relatos de filmes e cenas desse tipo, fiquei em dúvidas se

6 O plano comentado do filme *O Palhaço* pode ser assistido no seguinte endereço: <http://www.inventarcomadiferenca.org/inventar/experimentar-o-cinema-o-palhaco/>

deveria mudar o foco do assunto ou persistir no tema da violência para tentarmos trabalhá-lo de maneira crítica. Decidi arriscar a segunda opção e exibir a clássica cena do assassinato no chuveiro de *Psicose (1960)*, de Alfred Hitchcock (minutagem: 46:00 à 50:50). Parte do meu receio estava no fato de tratar-se de uma mulher tomando banho que é assassinada. Ainda que mostrando bem menos do corpo feminino do que é comumente feito nos dias atuais, é possível presumir que Hitchcock quisesse prender a atenção do público cativando um olhar de desejo em relação ao corpo da mulher.

Sujeito ao risco de não conseguir aprofundar criticamente nossos olhares sobre a cena, fiz a exibição e perguntei o que haviam achado. Um deles respondeu que “pouco evoluído”. Perguntei como seria então um filme mais evoluído. “Mostraria os ataques, o ferimento e o corpo da mulher”. Uma menina ainda diz que “não dá pra acreditar direito”. “Por quê?”, pergunto. “Porque a ação não aparece direito, a mulher esconde os peitos com os braços”. “Devia ter mais sangue”, diz ainda outro menino.

Comentei que nos filmes atuais essas características do “mostrar mais” estão realmente presentes e perguntei se, mesmo sem mostrar explicitamente nenhuma das facadas, eles conseguiam entender o que acontecia. Responderam que sim, a sequência de imagens os faziam compreender a ação, e chamaram a atenção para o som das facadas presente na banda sonora. Já sendo consenso que é possível entender a passagem mostrando os ferimentos ou não, perguntei então porque seria necessário mostrar o corpo da mulher. Disseram logo que na verdade não seria necessário, mas reafirmaram que é comum. Afirmar que é muito usual vemos em filmes, na publicidade e na televisão os corpos nus das mulheres, e também dos homens, em menor quantidade, serem explorados com um apelo sexual. Perguntei por qual motivo então o diretor optaria por mostrar mais partes de um corpo nu em uma situação tão terrível e cruel como a de um assassinato. Para meu alívio, pareciam concordar e estar bastante interessados nos rumos debate. “Cada um tem seu jeito de fazer”, disse um dos garotos, afirmação que abriu bons caminhos.

Um dos meninos, K., disse então que assistiu “duas versões” de um mesmo filme, original (1978, Meir Zarchi) e remake (2011, Steven R. Monroe), chamado *A doce vingança*. A trama de ambas trata uma garota que é estuprada e posteriormente persegue seus estupradores buscando vingança. Segundo K, em um dos filmes, o estupro aparece

mais do que em outro, que é apenas sugerido. Fiquei surpreso com a menção ao estupro no debate, e tive receio sobre como lidar. Optei por interrompê-lo para dizer o quanto estupro é uma violência terrível e que entendia o porquê evitar de ser mostrado. Achei que seria melhor não deixar o tema passar, dando margem para que o estupro fosse tratado com banalidade. Coloquei que é uma decisão não mostrar uma coisa horrível como essa, e questionei um tanto taxativamente qual seria então o interesse em ver uma violência assim. Afirmar desta maneira impositiva difere muito da orientação que procuro empenhar nos debates, mas foi o melhor que consegui improvisar diante da situação.

Após o debate que julguei bem desafiante, realizamos exercícios de movimentos de câmera, praticando panorâmicas e tilts. Tive alguma dificuldade em controlar o tempo das atividades, sendo que tinha a intenção de avançar o exercício para construir uma narrativa, o que não foi possível.

2º ENCONTRO (COLÉGIO TIRADENTES, 14 DE JUNHO DE 2017)

Quarta-feira, véspera de feriado. Havia planejado falar de tamanhos de plano e mais detalhadamente sobre etapas de produção, mostrando exemplos de roteiro, *storyboard* etc. Fui surpreendido com a presença de apenas uma estudante do Tiradentes, a B. Também esteve presente o estudante do Colégio Ernani Vidal, M.B., que levou um colega da mesma escola, G, que também participa do grêmio. Assim, foram apenas 3 estudantes.

Assistimos ao filme *Recife Frio (2009)*, de Kleber Mendonça Filho. G. pensou que o fenômeno climático realmente havia acontecido em Recife, logo M.B. pontuou diretamente que seria um “falso documentário”, abordando de maneira muito pertinente sobre a manipulação de elementos típicos do documentário e associados a uma representação muito fidedigna dos acontecimentos do mundo em algo que não aconteceu. A conversa orbitou o tema da verdade nos filmes de ficção e documentário, bem como dos elementos documentarizantes e ficcionalizantes. Colocamos que o filme utiliza de uma “mentira”, uma história ficcional contada em formato tipicamente utilizado para falar de histórias não-ficcionais, para, a partir dessa mentira, falar verdades. A contradição da cultura do papai

noel em suas roupas pesadas no verão do nordeste, o catolicismo falando de culpa e do frio como castigo, os evangélicos acusando o clima de obra do demônio, a instituição arquitetônica do quarto de empregada etc.

Em seguida, e sabendo que haviam gostado muito da cena de Hitchcock, assistimos a cena selecionada de *Intriga Internacional* (1959), do mesmo diretor, em que o protagonista invade o quarto de hotel do misterioso George Kaplan e em seguida é perseguido pelos assassinos.

Os três gostaram muito e pediram para ver mais. Falamos de como o cinema clássico constrói suspense abrindo e fechando questões a todo o momento. Assistimos ao filme tendo em aberto uma pergunta maior: Quem é George Kaplan?. Mas perguntas menores aparecem: “Eles serão pegos entrando no quarto?”; “É Kaplan parecido com o protagonista?”; “Alguém já viu George Kaplan?”; “Os assassinos estão vindo, fugirão a tempo?” “Como responderão à pergunta da mãe do protagonista no elevador?”

Nos termos da construção do suspense, perguntei como poderíamos construir um filme de maneira a deixar perguntas em aberto para o espectador. Construímos uma escaleta simplificada de um filme de suspense, cuja história consistia em um menino que vê algo que o assusta e então corre pela escola fugindo do misterioso. Em certo momento, um inspetor da escola o encontra, sugerindo ao espectador que seria dele que o menino fugia. No entanto, uma maçaneta gira e vemos os dois olhando assustados para algo. O filme terminaria sem sabermos do que se trata ou o que acontece, finalizando nos olhares assustados do estudante e do inspetor. Ainda que satisfatório, o processo de construção da história foi bastante demorado. Procurei estar mais atento ao tempo, mas mesmo assim foi possível filmar apenas os três primeiros planos da história⁷. Não foi possível assim concluir o exercício de construção do suspense no mesmo dia, sendo combinado de prosseguirmos na semana seguinte.

7 O início do exercício de construção de suspense pode ser acessado aqui: <https://youtu.be/gyKULpWDJTE>

3º ENCONTRO (COLÉGIO TIRADENTES, 21 DE JUNHO DE 2017)

Para o terceiro encontro, previa que terminássemos o exercício de suspense, discutíssemos sobre as etapas de produção de um filme e elaborássemos um roteiro simplificado, possibilitando dedicação apenas às filmagens no quarto e quinto encontros. Estiveram presentes seis estudantes do Colégio Tiradentes e o estudante do Colégio Ernani Vidal. O ator do exercício de suspense havia garantido que iria, mas não compareceu, de modo que não poderíamos terminar o exercício partindo do material já filmado. Debates se iríamos refilmar com outras pessoas para completar a história. Não se mostraram muito interessados, talvez por parte dos presentes não terem todos assistido ao trecho de *Intriga Internacional* (1959), de Alfred Hitchcock, e participado da conversa sobre suspense.

Assistimos ao início do filme feito no encontro anterior. Disse que antes de filmar havíamos preparado a história e colocado tópicos sobre ela no quadro. Perguntei como achavam que seriam as etapas feitas nos filmes que geralmente assistimos. Foram muitas respostas: marcação de atores, ensaios, lugar onde posicionar a câmera, até chegar em “inventar a história” e, finalmente, alguém lembrou a palavra “roteiro”.

Expliquei as noções de desenvolvimento, sinopse e roteiro. Lemos juntos o roteiro da primeira cena do filme *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade. Depois, assistimos ao filme comparando ao roteiro. Foram bem críticos e apontaram que algumas coisas não ficaram boas na realização. Acharam a parte do assassinato pouco crível, acreditando pouco na veracidade do sangue por exemplo.

Depois, P. perguntou “vocês já pensaram em fazer um roteiro?” de maneira bem animada. A animação não foi muito contagiante, mas o garoto seguiu contando sobre sua ideia para um filme. Tratava-se de uma história fantástica baseada em elementos do Apocalipse (ele sempre colocava que era uma parte da bíblia). Os personagens são quatro amigos muito próximos, irmãos que não têm relação sanguínea, em suas palavras, que se descobrem como reencarnações de Cavaleiros do Apocalipse. Cada um deles teria uma habilidade extraordinária diferente. Depois, fiquei sabendo que P. faz um *workshop* de HQs e está desenhando essa história, que além do Apocalipse é baseado no enredo de dois jogos de videogame.

Após esse debate inicial sobre roteiro, quis mostrar uma cena de filme que fosse mais provável que viessem a gostar, já que não houve entusiasmo com *O homem que virou suco*. Mostrei a cena dos vigilantes assistindo vídeos no celular seguida da cena de reunião do condomínio em *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho (minutagem 52:50 à 01:02).

Quando acendi as luzes, as primeiras reações foram de pedir para continuar assistindo. Queriam muito saber o que aconteceria com o porteiro, se seria demitido ou não. Perguntei sobre o que tinham achado. R. disse que ficou brava com as pessoas que queriam demiti-lo. B. disse que o porteiro trabalhou a vida toda e agora estava cansado. K. não gostou pois “não queriam pagar”. M.B. apontou que havia “falta de fraternidade e solidariedade”. Perguntei a eles o que achavam que seria a opinião do diretor quanto ao assunto. K. respondeu que deveria ser a mesma do rapaz protagonista, que defende o porteiro e diz que aquilo era “escroto”.

Após o debate, perguntei sobre o que eles gostariam de falar ao fazer um filme, fosse de ficção ou documentário. Os dois temas sugeridos foram *bullying* e corrupção. Perguntei sobre como essas coisas afetam nossa vida. K. deu dois exemplos sobre corrupção. O primeiro foi no caso de alguém pesar duas quantidades de bananas e trocar as etiquetas pra pagar a mais barata no mercado, levando na verdade a mais cara. A segunda foi de alguém que vai comprar algo a pedido da mãe e devolve menos troco do que o recebido, subtraindo dela a quantia em proveito próprio.

Perguntei então se eles achavam que as duas ações eram igualmente ruins, ou se alguma era pior. Acharam que trocar as etiquetas das bananas seria menos grave, pois “a banana não vai fazer falta pro Walmart”. Outro exemplo de corrupção dado foi o de não pagar passagem no tubo de ônibus, sendo colocado que muitos estudantes do colégio fazem isso. Eles lembraram gravação reproduzida nos ônibus, que diz “Não pagar a passagem encarece a tarifa”. Falei um pouco sobre o papel do lucro dos empresários no sistema de transporte público, bem como do controle de uma única família sobre as três empresas de ônibus que atuam em Curitiba e Região Metropolitana. Perguntei se achavam justo o preço da tarifa e disseram prontamente que não. Comentaram que com o último aumento muitos estudantes saíram da escola, pois não tinham mais como pagar. Porém, tiveram

muitas ressalvas aos protestos. Disseram que apoiam, mas não gostam do que chamam de quebra-quebra. Mais de dois falaram sobre pessoas que se infiltram nos protestos para quebrar lojas e realizar saques. Falei que costumava acompanhar os protestos e nunca tinha visto isso acontecer em Curitiba, mas não pareceram acreditar.

Assistimos à cena selecionada do filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sergio Toledo. Disseram que gostaram e debatemos no mesmo sentido do primeiro encontro na Universidade Federal do Paraná, mas sem muita extensão. O tema voltou para o *bullying* e falamos sobre como nos relacionar com solidariedade, nos colocando no lugar uns dos outros e sobre tratar os outros da maneira que gostaríamos que fôssemos tratados. M.B. propôs de realizarmos um documentário sobre o *bullying*. Então, P. diz que já sofreu *bullying*, o que pareceu ser recorrente em sua vivência na escola. Ficou acordado que nos encontros seguintes gravaríamos um documentário que tratasse do assunto. Neste dia não realizamos exercício prático.

4º ENCONTRO (COLÉGIO TIRADENTES, 28 DE JUNHO DE 2017)

Neste dia participaram apenas quatro estudantes do Colégio Tiradentes, três meninas e um menino. Os alunos do Ernani Vidal não viriam mais nesse e nem no encontro seguinte, sendo este grupo de quatro estudantes que iria participar da produção do filme documentário e da exibição final no último encontro. Iniciamos falando sobre *bullying*. Conversamos sobre como esse tema pode gerar reflexão sobre a maneira de nos relacionarmos uns com os outros. Elas(es) relataram que existe muita violência na maneira com que os estudantes se tratam, sendo muito comum o conjunto de práticas que pode ser colocado sobre o termo “bullying”. Ficou acordado que iríamos gravar entrevistas entre os membros da equipe. Neste dia, nós começamos a gravar entrevistas entre os membros da equipe, modelo que funcionou bem. Também gravamos alguns planos observacionais da escola.

5º ENCONTRO (COLÉGIO TIRADENTES, 05 DE JULHO DE 2017)

As(os) mesmas(os) quatro estudantes que formaram a equipe na semana anterior estiveram presentes neste encontro. Sabendo que não haveria tempo para realizarmos a montagem conjuntamente, trouxe um corte do material filmado na semana anterior.

Elas(es) demonstraram gostar bastante e foi a partir daquele corte que pensamos o que gravaríamos naquele dia, bem como conversamos sobre orientações para a montagem. O grupo quis que fosse usada mais *voz over* sobre imagens, e também que o filme terminasse de maneira feliz, com pessoas se relacionando de maneira não-violenta, em contraposição ao *bullying*.

Gravamos mais um depoimento e pensamos em planos que expressariam visualmente o que gostaríamos. Tiveram a ideia de filmar eles mesmos correndo felizes no corredor e depois se arrastando pelo chão, brincadeira que gostavam muito de fazer e se tornou a cena final do filme.

6º ENCONTRO (COLÉGIO TIRADENTES, 12 DE JULHO DE 2017)

No último encontro, trouxe o filme “O que é Bullying?”⁸ editado e o assistimos. Todas(os) as(os) quatro gostaram muito do resultado e demonstraram satisfação com o trabalho. Pedi para fazerem uma avaliação do projeto e disseram ter gostado muito, tendo ficado desapontados apenas com a desistência dos(as) demais colegas. Após a conversa, exibi o curta-metragem *Os Zoados*⁹ (2016), de direção de André Luiz Santana Realim, que trata sobre Bullying, produzido pela Oficina de Cinema e Fotografia do Colégio Medianeira, com orientação do Prof. Alexandre Rafael Garcia, que também é docente da Unespar. Assistir ao filme produzido também por pré-adolescentes, na escola, pareceu os instigar bastante. Ao final, disseram que gostariam de produzir um filme “de ficção” e que os encontros continuassem no semestre seguinte.

AValiação DO PROCESSO E CONSIDERAÇÕES

Em primeiro lugar, houve um deslocamento do público-alvo a que o projeto se destinava. Inicialmente pretendia-se realizar um trabalho com estudantes do movimento estudantil secundarista, e o GRUPO 2, com o qual foi possível um trabalho mais extenso, não era formado majoritariamente por estudantes engajados em movimento social. Possivelmente a realização de uma divulgação mais exaustiva e com maior antecedência

8 O documentário *O que é Bullying?* pode ser acessado em <https://vimeo.com/229507358>

9 O curta de ficção *Os Zoados* pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=ElquT-N3-G0Y&feature=youtu.be&list=PLDRWFgM1hJaC6zaIHciTbKhOxNKZkwiMc>

poderia despertar um maior entusiasmo deste perfil de estudante pelo projeto, considerando que o cinema e o audiovisual costumam gerar grande curiosidade nos jovens e adolescentes. Um sintoma desse interesse, creio eu, foram os cinquenta e três interessados do Colégio Tiradentes, no momento em que passei nas salas divulgando o projeto.

O fato dos encontros no Colégio Tiradentes terem iniciado relativamente tarde aos prazos que eu dispunha também dificultou a execução do projeto tal como idealizado. Foram dois encontros com o primeiro grupo e seis com o segundo grupo. Para trabalhar com mais profundidade questões sensíveis dos filmes, bem como a apropriação e desenvolvimento de recursos de linguagem e estilo em produções próprias, teria sido necessário mais tempo. Acredito que dez encontros com um mesmo grupo, como o projetado no cronograma, teria proporcionado uma experiência mais transformadora para os(as) participantes e, possivelmente, obras artisticamente mais interessantes. Também é possível apontar que para as atividades em Cinema e Educação, assim como nas produções audiovisuais, é necessário sempre ter uma margem de tempo de segurança em relação aos prazos finais.

Outra problemática foi a limitação do acervo de filmes selecionados por mim. Tive receio de exibir filmes que não cativassem os(as) estudantes, e vejo que privilegiei muitos filmes norte-americanos e que utilizam códigos já bem assimilados ao público. Além do receio, essa limitação também diz respeito à minha própria formação e de meu estofo cultural, já que apenas muito recentemente tenho percebido a importância de buscar outros cinemas, que resistem às relações de dominação: o Cinema Negro, periférico, de mulheres, de outros povos e minorias. Percebi que o diferente era mais bem aceito do que eu previa, e que teria sido possível caminhar mais por fora do já consagrado na historiografia do cinema. Também foi muito instigante a exibição do filme produzido por estudantes dentro de uma escola, me fazendo acreditar que exibir esse tipo de filme contribui com a percepção de que eles(as) mesmos(as) podem fazer filmes, e contribuir com a motivação para o trabalho.

Outro ponto negativo foi ter havido um exercício não-finalizado. Devido à falhas minhas quanto à previsão da duração de cada atividade e controle do tempo, a construção da cena de suspense não foi concluída no mesmo dia. Com a ausência do estudante que desempenhara o papel de ator no encontro seguinte, não concluímos o exercício. A

dedicação conjunta em um trabalho interrompido gerou desapontamento. Também dificultou a percepção de que é possível realizarmos grandes feitos em trabalhos coletivos, como era caro ao projeto.

Uma proposta de exercício que se mostrou bastante positiva no exercício da chamada *pedagogia da criação* descrita por Bergala (2008, p. 128) foi a leitura do roteiro previamente à exibição do filme. Ao lermos a cena, pudemos trabalhar com a expectativa e a construção imaginária do filme, chocando essa criação com o filme tal como materializado pelo cineasta e equipe num segundo momento. Entendo que o recurso foi bastante satisfatório em propiciar que os(as) estudantes se coloquem no lugar de criador, questionando como eles mesmo fariam e desenvolvendo um senso crítico em relação aos filmes.

O último trabalho realizado nos encontros, a produção do filme “O que é Bullying?” engajou bastante o grupo de estudantes envolvidos(as). No entanto, acredito que talvez devesse ter insistido em fazer uma obra “de ficção” para termos conseguido trabalhar mais aspectos de estilo e linguagem que havíamos visto nos filmes assistidos. Por conta das decisões quanto à metodologia do trabalho, fui optando por deixar uma gama de opções muito variada em aberto. No entanto, por se tratar de um contato ainda inicial com o cinema, não havia condições reais para essa abertura ser transformada em opções criativas. Refero-me à possibilidade do(as) estudantes utilizarem elementos ficcionalizantes no filme documentário, mas sem dar exemplos concretos não foi possível para eles formularem sobre esses elementos. Nesse momento, acredito que deveria ter feito propostas mais objetivas quanto ao formato do filme, pois assim poderia ter contribuído na formação de repertórios que, um pouco mais tarde, possibilitariam uma maior autonomia criativa.

As limitações existiram, mas acredito que mesmo assim o projeto foi exitoso em proporcionar para vários(as) estudantes secundaristas um contato maior e qualitativamente diferenciado com o cinema. Também foi importante em contribuir com a formação de um pequeno grupo, no Colégio Tiradentes, que se dedicou a pensar as maneiras de se relacionarem, forjando laços de solidariedade e companheirismo que são indispensáveis aos grupos que se empenham em processos coletivos transformadores, como fazem os movimentos sociais.

REFERÊNCIAS

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

MANCUSO, Bruno Freddi. **Minha Vila Filme Eu – Ensinando Cinema na Escola**: manual para o professor. Curitiba: Imagens da terra, 2012.

MIGLIONIN, Cezar et. al. **Inventar com a diferença**: cinema e direitos humanos. Niterói: Editora da UFF, 2014.

PELOSO, Ranulfo (org.). **Trabalho de base**: seleção de roteiros organizados pelo CEPIS. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

A (AUTO) REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO¹

Beatriz Gerolim dos Santos²

RESUMO: Neste trabalho, pretende-se a análise do longa metragem *Café com Canela*, codirigido por Glenda Nicacio, com estreia no 50º Festival de Brasília. O intuito é levantar questões acerca das personagens femininas representadas no filme, dirigido por uma mulher negra, tais como: desconstrução de estereótipos depreciativos da mulher negra; possibilidade da construção de um novo olhar sobre esta mulher. Ainda, baseando-se nas leituras do texto *O olhar opositivo – a espectadora negra*, presente no livro *Black Looks: Race and Representation* (1992) de Bell Hooks, problematizar-se-á sobre a espectadora negra e a ausência de representação. Em *Mulheres negras fazendo cinema* (2014), de Rosa Maria Berardo e Júlio César dos Santos, pautar-se-á a comparação da forma como a mulher negra é retratada usualmente e como ela é retratada no longa metragem *Café com Canela*.

PALAVRAS-CHAVE: Auto representação. Realizadoras negras. Cinema brasileiro contemporâneo.

THE (SELF) REPRESENTATION OF BLACK WOMEN IN BRAZILIAN CONTEMPORARY CINEMA

150

ABSTRACT: This work intends to analyze the feature film *Café com Canela*, co-directed by Glenda Nicacio, with a debut at the 50th Brasilia Festival. The aim is to raise a questionnaire about the female characters represented without a film, directed by a black woman, such as: deconstructing depreciative stereotypes of black women; possibility of building a new look on this woman. And yet, based on the readings of the text *The opposing gaze - a black spectator*, present in the book *Black Looks: Race and Representation* (1991), of Bell Hooks will be problematic on the black spectator and absence of representation. In black women making films (2014) by Rosa Maria Berardo and Júlio César dos Santos, it will be compared to the way a black woman is portrayed usually and as she is portrayed, not a feature film *Café con Canela*.

KEYWORDS: Self representation. Black filmmakers. Contemporary brazilian cinema.

1 Artigo resultante de Projeto de Iniciação Científica – PIC 2016/2017, da Universidade Estadual do Paraná/Unespar – *Campus* de Curitiba II/FAP, com bolsa CNPq, sob orientação da Profa. Dra. Salete Machado Sirino.

2 Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná/Unespar – *campus* de Curitiba II/FAP (Faculdade de Artes do Paraná). Bolsista de Iniciação Científica (Unespar/CNPq). beagerola@gmail.com

A IMAGEM EXISTENTE, O OLHAR E A MANUTENÇÃO DO *STATUS QUO*

O cinema é uma fábrica de sonhos, uma janela para o mundo, o lugar onde, por alguns momentos, nos deslocamos de nós mesmos para viver outra realidade. É preciso, para isso, existir a identificação entre o sujeito que assiste e a imagem mostrada. Como espectadora negra, essa imagem, esse elo, não existiu. Minha experiência no mundo perpassa o tempo todo as questões de raça e gênero. As imagens que me perseguem desde criança, nas novelas, nos filmes, nos programas de TV são as de mulheres negras empregadas domésticas, prostitutas, amantes, usuárias de drogas, “mulatas” fogosas, imagens que minaram minha autoestima e a de outras muitas meninas negras e colocaram para nós essas como as únicas alternativas de vivências possíveis.

Desde pequena, nós – e aqui utilizo a primeira pessoa do plural, porque nós, mulheres negras, somos seres individuais, porém temos questões em comum que nos colocam no lugar de coletividade – aprendemos que o negro é feio, que nossa pele é escura demais, nosso nariz largo demais, nosso cabelo crespo demais, nossa boca grande demais. Passamos por vários processos dolorosos na tentativa de sermos aceitas socialmente, como alisar os cabelos, usar maquiagens mais claras, afinar o nariz... A nós não foi – e não é – dada a possibilidade de exercemos esse corpo negro, esse corpo que nos pertence, na sociedade. A representação da mulher negra nas novelas e cinema contribui para o aprisionamento desse corpo.

O racismo é estrutural e a interseccionalidade entre gênero, raça e classe coloca as mulheres negras, na sociedade, em lugares subalternos. Porém, essa não é a única realidade, mulheres negras estão acessando cada vez mais o ensino superior, empreendendo, contando suas histórias e mostrando o quanto essas imagens contribuem para a manutenção do *status quo* e para a continuação dessa relação de poder estabelecida entre as mulheres negras e a branquitude.

O modo como somos vistos pela sociedade e pelas outras pessoas influencia diretamente na forma como nos vemos. Se a maior parte das imagens criadas sobre nós nos pintam de maneira negativa, é assim que nos enxergaremos.

A identidade tornou-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2005, p.12-13).

Existem outras possibilidades de representação e a empregada doméstica, a prostituta, a mãe preta, a mulher hipersexualizada: essas mulheres não são eu, não me representam. Eu sempre quis ser retratada como uma mulher comum, com suas fraquezas, suas vitórias. Não somos mulheres fracas nem super heroínas o tempo todo, não somos sujeitos sem subjetividade. Somos mulheres historicamente condicionadas pelo olhar do outro: primeiro, vemos apenas as pessoas brancas na tela. Depois, os brancos começam a nos olhar, com esse olhar de fora, do exótico, do desconhecido, caindo facilmente no estereótipo. Quando o homem negro nos olha, reproduz esse mesmo lugar destinado às mulheres brancas nas narrativas. As mulheres brancas pouco falam da mulher negra em suas obras, e quando sim, essas são personagens subalternas. É preciso que uma mulher negra conte sua história, de seu ponto de vista. Estamos cansadas de ser retratadas como uma imagem que confirma o racismo e o patriarcado. Na disputa pela narrativa, é preciso mapear esses estereótipos, entendê-los como tática da estrutura racista, para então subvertê-los e descartar esse tipo de representação.

ESTEREÓTIPOS: O LUGAR COMUM

A identidade pode ser construída a partir das representações cinematográficas e os sujeitos que as produzem estão empenhados, de alguma forma, a perpetuar certas hegemonias e relações sociais. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo 'imaginário' ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada'. (HALL, 2005, p. 38).

Num país em que pretos e pardos correspondem a 54,9% da população, levando-se em consideração que muitas pessoas não se autodeclaram negras por não se reconhecerem e pelo fato da sociedade reforçar o tempo todo que ser negro é algo ruim, apenas 15% dos atores principais e 2% dos diretores de filmes nacionais são negros. Os dados são da pesquisa *A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros*, realizada pelo GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2014. A pesquisa analisou os filmes brasileiros de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2012 e constatou que o cinema nacional tem cor e gênero: é branco e masculino.

O grupo com menor representatividade nos cargos técnicos e no elenco – sempre acompanhado de estereótipos – é o das mulheres negras. Com base nos dados da pesquisa, 84% dos filmes foram dirigidos por homens brancos, 13% por mulheres brancas, e apenas 2% por homens negros. Nenhum dos filmes foi dirigido por uma mulher negra. Entre os roteiristas, apenas 4% são negros, e entre estes, nenhuma mulher negra. Na atuação, os papéis interpretados por atores e atrizes negros estão quase sempre ligados à pobreza e criminalidade e, no caso das mulheres negras, que são apenas 4%, nos 218 longas analisados, estas têm seus corpos hipersexualizadas, ligados à prostituição.

Como o homem branco enxerga nossos corpos? Os estereótipos são a resposta, e aqui traço um pequeno panorama de cada um deles de acordo com minha leitura e de outras mulheres negras com quem converso constantemente sobre a maneira com que somos representadas:

Mãe preta: Normalmente é uma ex-escrava, mulher gorda de pele mais escura, supersticiosa e bem humorada. É uma espécie de cuidadora da família, cuida da família dos patrões como se fosse a sua. É a personificação da bondade e gratidão, o que funciona bem para a manutenção da romantização das relações patrão/empregada.

A batalhadora/ mãezona: Normalmente essas personagens abdicam de seus desejos em nome de uma devoção aos filhos, e sustentam todo o peso das responsabilidades sozinhas. Outra faceta dessa personagem é ligada aos relacionamentos, que acontecem entre essas mulheres – normalmente pobres – com homens ricos, tornando a diferença entre as classes um grande dilema da história

Amiga: Personagem que normalmente serve de apoio para a amiga branca protagonista. Dá conselhos e está perto nos momentos difíceis, mas não tem outros amigos negros e nenhuma subjetividade.

A mulher negra fogosa e sensual: O corpo da mulher negra, que sofre as opressões de gênero e raça, é visto como irresistível. Um exemplo disso é a personagem Dagmar, na novela *Fina Estampa*: existiam longas cenas que nada acrescentavam à narrativa, em que Dagmar, na laje de sua casa, tomava banhos de mangueira, com expressões sedutoras, e seu corpo era capturado por uma câmera que mostrava seus seios sem nenhuma censura, enquanto os corpos das mulheres brancas eram preservados.

Feia: Durante a escola, eu e muito possivelmente todas as crianças negras do Brasil, já ouvimos de algum coleguinha (ou até mesmo de alguma professora) que éramos feias, nosso cabelo era “ruim” ou de “Bombri!” e nossa pele escura demais. Esse estereótipo é cultivado em programas de humor, como em *Zorra Total*, da Globo, onde a personagem Adelaide (interpretada por Rodrigo Santanna) é retratada como uma mulher negra suja, desdentada, pobre. O ator usa uma prótese de nariz exagerada como caracterização.

A escrava: Mulheres escravizadas sem subjetividade que servem como apêndice na trama que gira em torno dos senhores. Normalmente seus corpos sofrem algum tipo de violência na tela.

Por que essas representações perduram através da passagem dos anos? “Há poder no olhar”, diz Bell Hooks no texto *“O olhar opositivo – a espectadora negra*. O olhar é um local de resistência, em que os iguais se reconhecem e traçam novas formas de olhar o mundo e o outro. Bell Hooks diz:

Desde que soube na infância que o poder dominador que os adultos exerciam sobre mim e o meu olhar nunca era tão absoluto a ponto de eu não ousar olhar, espiar, encarar perigosamente, eu soube que os escravos haviam feito o mesmo. Que todas as tentativas de reprimir o poder nosso/das pessoas negras de olhar havia

produzido em nós uma ânsia avassaladora de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo. Ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: 'Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade' (HOOKS, 1992).

A sala escura – ou a televisão – é o local onde tudo é permitido. Num contexto em que homens negros eram linchados e assassinados por dirigir o olhar para uma mulher branca, o cinema tinha o poder de libertar esse olhar reprimido. As teorias de cinema feminista³ - escrita por mulheres brancas que questionavam seu lugar de representação na tela e como isso dialogava com o patriarcado - não compreendiam o local da mulher negra no mundo e contribuíam para o apagamento destas quando não se posicionavam sobre a presença da branquitude na tela.

Por que será que a crítica de cinema feminista, que mais tem reivindicado o terreno da identidade, representação e subjetividade da mulher como seu campo de análise, permanece agressivamente silenciosa no tocante à negritude e, especificamente, às representações da mulher negra? Assim como o cinema comercial tem historicamente forçado espectadoras negras conscientes a não olhar, muito da crítica de cinema feminista veta a possibilidade de um diálogo teórico que possa incluir a voz das mulheres negras. É difícil falar quando se tem a sensação de que ninguém está escutando, quando se tem a sensação de que um jargão ou narrativa especial foi criado, e que apenas as escolhidas o podem compreender. Assim, não admira que mulheres negras tenham, em sua maioria, restringido seu comentário crítico sobre cinema a conversações (HOOKS, 1995).

O cinema feito por realizadores negros – homens – surge quando esses sujeitos, cansados de existirem apenas como objetos estereotipados na tela, decidem olhar para si e seus pares. Porém, o olhar do homem negro subjuga e objetifica a mulher negra, que continua ausente e carente de representações cinematográficas reais. O olhar ainda perpetua a supremacia branca e falocêntrica, os corpos das mulheres negras estão nas telas (como na vida) para servir. Como dito anteriormente, o olhar predominante no cinema nacional é o olhar masculino, branco, classe média alta e heterossexual. Nesse contexto, o cinema é privilégio. Mas “fazer cinema é direito” e “precisamos de tempo para criar beleza”, como disse Cristina Amaral, montadora e editora cinematográfica, em uma masterclass do I Encontro Nacional de Mulheres Negras do Audiovisual, realizado em São Paulo em julho

3 DE LAURETIS, Teresa. “A Tecnologia do Gênero”. in: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses** – O Feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmara. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo (1975)”. In: Xavier, I.(org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1982.

de 2017, pelo coletivo Empoderadas. Nós, mulheres negras, ainda engatinhamos quando o assunto é “direito”, e com o cinema não poderia ser diferente. Adélia Sampaio⁴, primeira cineasta negra brasileira, teve sua história esquecida e agora é resgatada pelas realizadoras jovens, seja através de convites para palestrar em eventos de mulheres negras ou através da lembrança de sua obra.

Esse movimento de olhar o passado para reescrever o presente e projetar futuros permite a existência e resistência de outras mulheres negras e jovens nesse cenário, como o da cineasta Glenda Nicácio, que traz em sua obra uma nova perspectiva de representação da mulher negra.

CAFÉ COM CANELA E AS IMAGENS INAUGURAIS NO CINEMA

Em 2017, no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, dois acontecimentos históricos: Glenda Nicácio é a primeira mulher negra a estar na mostra competitiva com um longa metragem. É a edição de número 50. *Café com Canela* recebe o prêmio do Júri Popular de Melhor filme, Melhor roteiro (Ary Rosa) e Melhor Atriz, para Valdinéia Soriano, integrante do grupo Olodum de teatro, seu primeiro prêmio em 30 anos de carreira.

Glenda diz, na coluna #agoraéquesãoelas do dia 30/09/2017 no site da Folha de São Paulo:

Quando a margem começa a ter o poder de cravar na tela a sua imagem, há um redirecionamento de olhar, e eu me sinto como se estivesse vendo algumas imagens pela primeira vez. Já estou aqui falando de um lugar de espectadora agora porque ser realizadora negra pra mim também é isso. É pensar num cinema que parte do outro, que se potencializa nas brechas que foram deixadas.

Entendendo o cinema como um local onde a construção de um novo imaginário é possível, Glenda Nicácio aposta na construção de personagens femininas fortes, que possam ser lembradas como exemplos positivos, indo contra os estereótipos já estabelecidos e bombardeados na mídia e no cinema diariamente.

4 Adélia Sampaio nasceu em 1944, em Belo Horizonte. Foi a primeira mulher negra a dirigir um longa metragem. Seu primeiro filme *Amor Maldito*, de 1984, precisou ser travestido de pornografia para entrar no circuito comercial por se tratar de temática lésbica. Dirigiu mais quatro curta metragens, todos perdidos em um incêndio na biblioteca nacional.

Em um espaço marcado por filmes realizados por homens, Glenda ao mesmo tempo colhe os frutos das que vieram antes e abre caminho para as que já estão e para as que virão. Cansada da violência cotidiana sobre seus corpos (e o retrato dessa violência), Glenda dá voz a mulheres que conduzem suas próprias vidas apesar das adversidades que o meio social-político-econômico colocam em seus caminhos.

A narrativa de *Café com Canela* acontece em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, e narra a história de Margarida (interpretada por Valdinéia Soriano) que vive o luto pela morte do filho e está em uma profunda depressão, e Violeta (interpretada por Aline Brune), sua ex-aluna, que após reencontrá-la, decide ajuda-la a sair dessa situação. O filme é o encontro entre essas duas mulheres e seus afetos, a relação da vida com a morte, dos corpos com a cidade.

O entorno de Violeta, mulher jovem, casada, mãe de dois filhos, que vende a melhor coxinha de Cachoeira, é realista, cru, repleto da música que ecoa na cidade. Violeta celebra a vida, seus pequenos detalhes e seus encontros. Margarida, por sua vez, é retratada em um ambiente por vezes surrealista: sua casa suja, com paredes velhas e gastas, parece ela mesma uma personagem que acompanha o estado mental de sua moradora.

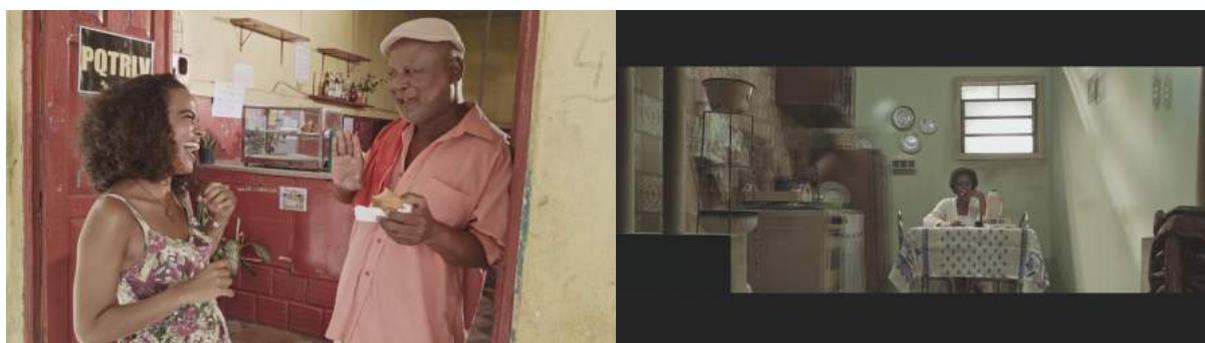
Margarida entra em uma sala de cinema onde muitos espectadores, todos negros, olham para a câmera-tela. Ela encara a tela e senta-se. No corte seguinte, têm-se imagens do aniversário de Paulinho, gravadas com uma câmera caseira e exibidas em uma janela menor.



A associação entre essas imagens dá a entender que Margarida está assistindo às imagens da festa, como espectadora de sua própria vida, e que ainda guarda o luto pela morte do filho. Depois, paralelamente, o filme acompanha o despertar de Violeta e Margarida, evidenciando suas diferenças.



Violeta acorda, abre a janela, desperta os filhos e cuida da avó, mantendo uma expressão bem humorada, enquanto Margarida se levanta, fuma um cigarro, com expressão triste e distante. As aparições de Margarida são solitárias, em ambiente fechado, enquanto Violeta está sempre acompanhada, em ambientes externos, e o riso é uma de suas marcas.



Aqui, como espectadora negra, eu presenciei um acontecimento pela primeira vez: um filme que falava de não apenas uma, mas duas mulheres negras, absolutamente normais, vivendo suas vidas sem nenhuma associação aos estereótipos acima mencionados. Eu me sentia confortável e representada, me enxergava nessas personagens assim como enxergava mulheres que conheço que perderam seus filhos, mulheres jovens mães que empreendem para dividir a renda de casa, mulheres tristes e felizes, mas mulheres, que além da condição de raça e gênero são cada uma delas um ser individualizado.

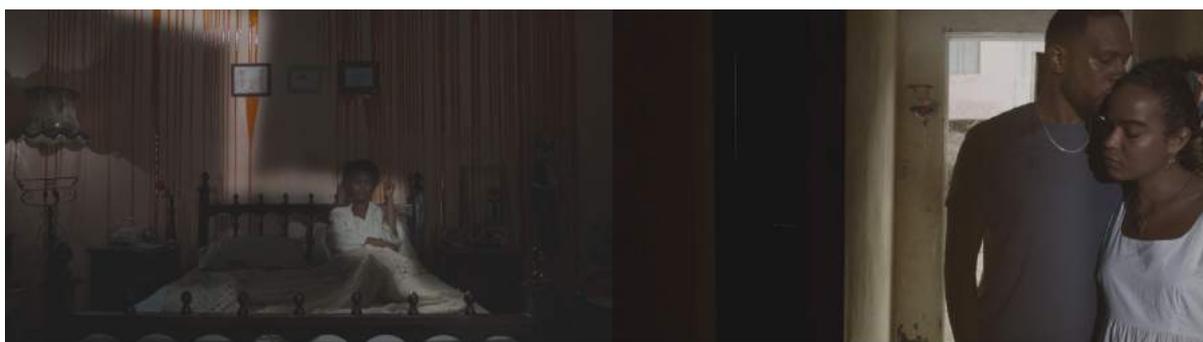
No fim do primeiro terço do filme, a única situação em que vemos Margarida é dentro de sua casa. Suas ações acontecem em um plano mental, com lembranças, sons do passado. As paredes da casa se movem, diminuindo a cozinha, dando uma sensação de confinamento e claustrofobia. A janela de exibição usada também é menor, colocando Margarida no fundo do quadro, deixando-a pequena.

As cenas de Violeta são alegres, cheias de vida, música, cores e movimento. Ela faz suas coxinhas cantando, feliz. Um aspecto interessante da representação de Violeta é que, apesar de ter dois filhos, isto é mencionado de maneira superficial. Temos poucos momentos da personagem com eles, dando mais espaço para conhecer suas outras facetas.



159

A casa de Margarida é ela mesma uma personagem: sons de criança brincando começam baixinho até que a personagem entra em um frenesi ao som de tambores, com a natureza, o mofo, tomando conta de tudo. O luto é uma experiência bastante próxima das mulheres negras: segundo o Mapa da Violência de 2014, a cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil. Esses jovens têm mães, companheiras e irmãs, que sofrem com sua perda. A televisão aborda o extermínio da população negra de forma fria e sensacionalista, e ver uma personagem vivenciando a intensidade dessa dor é algo novo e que se aproxima da realidade de muitas mulheres negras.



Enquanto à Margarida é permitido o sofrer, à Violeta é permitido o amor: ela mantém um relacionamento saudável com Marcos, em que um respeita o espaço do outro, em que há afeto, desejo, divisão de tarefas e igualdade. Quando tudo o que vemos na televisão e no cinema são mulheres negras sendo preteridas (o que acontece, por consequência, na vida), mulheres negras que servem para o sexo mas não para o afeto, ver Violeta em um relacionamento feliz e amoroso é um descanso para a mente e abertura para acreditar que isso é possível sim.

Em *Café com Canela* vemos o cabelo de Margarida e Violeta em close no banho.



Que mulher negra nunca teve seu cabelo chamado de “cabelo duro” ou ouviu na infância e na adolescência a frase “mas você lava esse cabelo?”. No filme, o cabelo dessas duas mulheres é mostrado de forma naturalizada, sem nenhum tipo de julgamento depreciativo.

160

Já na metade do filme, Violeta, vendendo suas coxinhas, bate na porta de Margarida, e depois, conversando com o marido, lembra que a mulher mais velha foi sua professora quando criança e a ajudou em um momento muito difícil da vida: a morte de seus pais. Ela fala sobre a importância que Margarida teve em sua vida para que ela fosse uma mulher falante e feliz. Violeta decide ir até Margarida. O encontro entre as duas acontece de forma desconfortável.



Margarida serve para Violeta um café do dia anterior e Violeta prepara para ela um café com canela, sua especialidade. Violeta tenta reanimá-la, lembra-se de como a ajudou quando criança, fala sobre a necessidade de Margarida superar a morte do filho e Margarida a manda embora. Violeta não desiste e deixa rosas vermelhas na porta de Margarida.

Na minha leitura, Violeta é uma mulher empoderada e dona de si. Arruma o cabelo, passa rímel, batom e sorri para si mesma no espelho. Sorri para si mesma no espelho. O grifo existe porque, para uma mulher (e principalmente para uma mulher negra), não é fácil sorrir para nossa própria imagem no espelho.

161



O tempo todo a ditadura da beleza nos diz que somos feias, gordas, que estamos fora do que é considerado bonito. Sorrir para o espelho é um ato revolucionário. Violeta é uma mulher independente: ela e sua amiga, Cida, saem toda semana juntas, em um bar, sem a presença de Marcos ou qualquer outro homem que as tutele. Aqui, as mulheres negras são sujeitos que possuem autonomia de sua própria vida, sem a necessidade de se submeter à outra pessoa.

Um dos estereótipos citados acima é o da “batalhadora/mãezona”, que normalmente é uma mulher durona, forte.



Tanto Margarida quanto Violeta passam longe desse tipo de personificação: Margarida sofre a morte do filho, não consegue entrar em seu quarto, e Violeta chora a morte da avó idosa.



162

Existe uma ligação muito forte com a religiosidade: na presença de Oxum, nas músicas, nas guias penduradas nas paredes do quarto da avó de Violeta. E é uma religiosidade de matriz africana, tão atacada pela sociedade em geral.

Quando Margarida sabe da morte da avó de Violeta, deixa uma rosa na porta de sua casa, tentando uma reaproximação.



As duas mulheres limpam a casa de Margarida e ao tirar a poeira da televisão, Margarida diz que se sente, no cinema, outra pessoa, transformada pela experiência do que está vendo. É assim que se sente quem assiste à *Café com Canela*: a veracidade

e o ineditismo do que é mostrado na tela, tão próximo às nossas vidas, é transformador. Margarida, tomada por uma força insistente e ancestral, consegue entrar no quarto do filho, encarar seu luto de frente.



O filme termina com Violeta ensinando Margarida a andar de bicicleta. Margarida sai de casa, olha para o céu depois de muito tempo dentro de casa. Os papéis se invertem: agora é Violeta quem cuida, quem ensina. Violeta, que mesmo com as dificuldades da vida, acredita na capacidade do afeto e dos encontros e reencontros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que torna *Café com Canela* tão diverso e marcante no que diz respeito à representação e representatividade das mulheres negras (e homens negros) no cinema brasileiro contemporâneo?

As imagens das personagens são imagens inaugurais. Quando as luzes se acenderam após a estreia do filme *Café com Canela* no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, olhei para os lados e assim como eu, muitas mulheres negras choravam, de alma lavada, por se reconhecerem em Violeta e Margarida. Choramos porque por muito tempo fomos invisibilizadas ou representadas de maneira estereotipada (e ainda somos), e ver *Café com Canela* é o que muitas de nós, também realizadoras, precisávamos para criar ânimo novo e seguir em frente. No dia seguinte, no debate, uma espectadora pegou o microfone e disse: “Eu tenho 35 anos. Esperei a minha vida toda por essas imagens”. A caminhada é longa, acabou de começar, e não iremos retroceder.

REFERÊNCIAS

CAFÉ com Canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Produção: Rosza Filmes. Cachoeira (BA). 2017, 100'.

GEMAA – Grupo de estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. **A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros**. Rio de Janeiro - 2014. Disponível em <<http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, Bell. **Black Looks: Race and Representation: The Oppositional Gaze: Black Female Spectators** (1992). *Boston: South End. Press Tradução do inglês: Maria Carolina Morais. Disponível em:* <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>>

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e a (in) visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)**. 297 p. Tese. Universidade de Brasília, Comunicação. 2016.

SANTOS, Júlio César dos; BERARDO, Rosa Maria. MULHERES NEGRAS FAZENDO CINEMA. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 6, n. 13, p. 300-312, jun. 2014. ISSN 2177-2770.

A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS MULHERES NA SÉRIE DINAMARQUESA *FORBRYDELSEN*

Gabriela Quadros Ribeiro¹

RESUMO: Este trabalho, parte da monografia de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual da Unespar, tem como objetivo realizar uma análise da construção e representação das personagens femininas na produção seriada dinamarquesa *Forbrydelsen*, que é uma das precursoras do fenômeno atual das protagonistas detetives mulheres na TV. Partindo de teorias feministas relacionadas ao condicionamento do olhar em relação às personagens femininas, o artigo busca indicar como se dá essa representação, tanto narrativamente quanto em relação a escolhas de linguagem audiovisual. A partir de episódios selecionados dentre os 40 que compõem as quatro temporadas da série, busca-se ainda estabelecer que lugar essas mulheres ocupam dentro da narrativa em relação aos personagens masculinos, passando pelos conceitos de passividade e atividade, bem como questões relacionadas à sexualidade, família e trabalho. Por fim, em se tratando de linguagem, busca-se entender qual o olhar que se tem sobre essa mulher, tanto dentro da série quanto fora dela, no que se refere ao olhar que se determina que o espectador tenha, tendo em vista ainda o oposto e questionando se essas mulheres também detêm o poder do olhar.

PALAVRAS-CHAVE: Representação feminina. *Forbrydelsen*. Série televisiva criminal.

165

THE WOMEN REPRESENTATION IN THE DANISH SERIES *FORBRYDELSEN*

ABSTRACT: This article, which is a part of the conclusion work for the Cinema and Audiovisual course at UNESPAR, has as an objective to attain an analysis of the construction and representation of the female characters in the danish television series of *Forbrydelsen*, which is one of the precursors of the recent trend of leading detective women in TV. From feminist theories related to the conditioning of the gaze regarding female characters, the article aims to indicate how this representation is presented, in terms of narrative as well as in terms of audiovisual language. Having selected episodes - among the total 40 from the series - as a starting point, the work also has as a purpose to establish the place that these women occupy inside the narrative in relation to their male counterparts, going through concepts of sexuality, family and work. Finally, concerning audiovisual language, the article aims to understand which gaze is inflicted upon these women, inside the series as wells as outside of it, regarding the gaze that is determined for the spectator, in view of the opposite as well, questioning if these women also are given the power of gazing.

KEYWORDS: Female representation. *Forbrydelsen*. Criminal television series.

¹ Graduanda em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná/Unespar – campus de Curitiba II/FAP (Faculdade de Artes do Paraná). gabiqr96@gmail.com

INTRODUÇÃO

Eu tinha 18 anos quando entrei em contato com as séries policiais nórdicas. No primeiro ano da faculdade de cinema, já era espectadora assídua de séries de todos os gêneros e de diversos países, mas nunca havia me deparado com algo que me chamasse tanta atenção em relação às personagens femininas quanto essas séries. Foi algo que me marcou, que ficou ali no fundo da minha mente sempre provocando alguma reflexão.

Alguns anos depois, no fim da faculdade, me dei conta de que em momento algum fui apresentada às teorias feministas de cinema. Estudamos teóricos importantes, como André Bazin, Sergio Daney, passamos por David Bordwell e pelo brasileiro do cinema novo Glauber Rocha. Estudamos da psicanálise ao cognitivismo. É estranho, hoje, pensar que em quatro anos estudando cinema eu nunca tivesse ouvido falar de Laura Mulvey, Bell Hooks ou E. Ann Kaplan, para citar apenas algumas teóricas importantes - que não apenas são mulheres, mas tratam do feminino no cinema.

Quando decidi fazer, então, uma análise sobre aquelas séries que haviam me impactado alguns anos antes justamente pela questão da representação feminina, me vi um tanto quanto perdida, sem referência alguma de pensamento teórico sobre o assunto.

Tendo isso em vista, este trabalho é bastante importante não só para mim, pessoalmente, mas também para que se descubra e discuta mais sobre essas mulheres. Representação importa. Dentro do cinema e fora dele também.

Assim, este trabalho começa justamente por citar estas teóricas que encontrei e que servem de base para minha análise. Busco traçar um breve panorama das ideias gerais que guiaram meu trabalho.

Por fim, busco fazer uma análise da representação da mulher - em especial a detetive personagem principal - na série *Forbrydelsen*, que foi ao ar na Dinamarca entre 2007 e 2011. Essa análise se dá tanto através de um olhar narrativo sobre a obra quanto de linguagem cinematográfica. Qual o papel dessa mulher? Como a olhamos?

AS TEORIAS FEMINISTAS E O *NOIR* NÓRDICO

O *noir* nórdico é um movimento que surgiu na literatura e se transpôs para a televisão. Assim como o *noir* americano que teve muita força na década de 1940, o *noir* nórdico geralmente gira em torno de algum detetive, policial ou crime. Porém, mais do que um mistério no estilo de Agatha Christie, as histórias desse movimento geralmente têm um fundo de crítica social.

O *noir* nórdico² no audiovisual é um fenômeno relativamente novo, tendo alcançado sucesso somente no fim da primeira década dos anos 2000. Por esse motivo, os estudos que se debruçam sobre ele ainda são bastante escassos e raramente específicos. Tendo isso em vista, busquei os estudos que mais se aproximassem do meu intuito com este trabalho: a mulher policial, detetive, investigadora.

Porém, para chegar ao objetivo final, fez-se necessário o estudo de alguns pontos da teoria feminista no cinema: a representação da mulher no audiovisual; o olhar masculino/feminino dentro das obras; a relação entre a mulher e o cinema de gênero e, finalmente, o lugar da mulher dentro do gênero *noir*/policial.

Para mim, parece que enquanto certos padrões que envolvem as mulheres estão ligados a contextos históricos específicos, outros padrões relacionados ao casamento, à sexualidade e à família transcendem categorias históricas; e isso por uma boa razão, sendo esta que as mulheres, sendo relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, também foram relegadas à margem do discurso histórico, se não a uma posição totalmente fora da história (e da cultura), que foi definida como a história do homem branco (geralmente de classe média) (tradução nossa) (KAPLAN, 1983, p. 2)³

Como Kaplan aponta, por mais que grande parte dos estudos apresentados aqui não sejam especificamente sobre meu objeto de estudo, o simples fato de eles tratarem de padrões relacionados à representação da mulher no cinema já os torna parte imprescindível desta pesquisa.

2 O *noir* nórdico é um subgênero surgido na literatura, em meados da década de 1960, que se caracteriza principalmente por trazer histórias de policiais com características de anti-heróis, trabalhando em casos muitas vezes relacionados a problemas sociais.

3 It seems to me that while certain patterns that involve women are linked to a specific historical context, other patterns in relation to marriage, sexuality and the family transcend historical categories; and this for a good reason, namely that women, in being relegated to absence, silence and marginality, have thereby also to a degree been relegated to the outskirts of historical discourse, if not to a position totally outside of history (and of culture), which has been defined as the history of white (usually middle class) men.

Os estudos feministas de cinema começam a aparecer pós a segunda onda do feminismo, no final da década de 1960. A partir desses movimentos, da presença de mulheres em festivais de cinema em 1972, como os festivais internacionais de Nova York e Edimburgo, e de livros feministas lançados no início da década de 1970, a teoria de cinema feminista ganhou força (STAM, 2000, p. 171). Esses livros, como *From Reverence to Rape* (Molly Haskell), *Popcorn Venus* (Marjorie Rosen) e *Women and Sexuality in the New Film* (Joan Mellon), buscavam debater a representação da mulher no cinema através de variados estereótipos, da *madonna* à *vamp*.

O objetivo feminista era explorar os arranjos de poder e os mecanismos psicossociais que fortalecem a sociedade patriarcal, com a meta final de transformar não apenas a teoria e crítica fílmicas, mas também as relações sociais hierárquicas de gênero em geral (tradução nossa) (STAM, 2000, p. 170).⁴

Esses estudos procuravam falar sobre problemas relacionados às mulheres, como estupro, o direito ao aborto, abusos em relacionamentos, filhos e assim por diante, “numa atmosfera de que o ‘pessoal é político’” (STAM, 2000, p. 170).

As teóricas de cinema feminista ainda criticavam o “clube dos meninos” do cinema de autor, assim redescobrimo mulheres importantes e esquecidas pela história do cinema, como Alice Guy Blache, possivelmente a primeira profissional do cinema do mundo.

Todas essas teóricas, como Laura Mulvey, Pam Cook, Tessa de Lauretis e Mary Ann Doane,

[...] Criticavam o essencialismo ingênuo do início do feminismo, movendo o foco da identidade sexual biológica, vista como ligada à “natureza”, para o “gênero”, visto como uma construção social moldada por contingências culturais e históricas, variável e portanto passível de reconstrução (tradução nossa) (STAM, 2000, p. 173).⁵

4 The feminist goal was to explore the power arrangement and psycho-social mechanisms undergirding patriarchal society, with the ultimate aim of transforming not only film theory and criticism but also hierarchically gendered social relations in general.

5 criticized the naive essentialism of early feminism, moving the focus from biological sexual identity, seen as tied to “nature”, to “gender”, seen as a social construct shaped by cultural and historical contingency, variable and therefore reconstructable.

A partir disso, como aponta Christine Gedhill (apud KAPLAN, 1998, p. 27), a questão não tem a ver com gosto ou identificação, “mas [a a questão é] sobre uma conjuntura particular de plot, personagem, diálogo ou estilo visual: ‘o que está sendo dito sobre mulheres aqui, quem está falando, para quem?’”.

Em 1975, Laura Mulvey publicava seu ensaio intitulado “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, no qual introduziu o termo *male gaze*. Em poucas palavras, Mulvey afirma que a mulher existe para ser olhada. Ela está no filme na posição de objeto do desejo masculino heterossexual.

Para sustentar sua afirmação, Mulvey utiliza os princípios da psicanálise, “demonstrando como o inconsciente do patriarcado estruturou a forma filmica”, e se apoia principalmente no conceito de escopofilia: o prazer sexual em olhar. A partir daí, a objetificação da mulher parte de três olhares diferentes. O olhar do personagem, o olhar da câmera/da pessoa por trás da câmera e o olhar do espectador. Todos que são - ou presume-se que são - olhares de homens heterossexuais.

Essa teoria ainda explana as prioridades dos filmes: a posição da mulher é muito mais importante enquanto objeto do olhar masculino do que como personagem, com identidade própria. A mulher, no geral, não só aparece como mero preenchimento da necessidade narcisista e sexual do olhar do homem, como também muitas vezes fica fora do *plot* principal. Neste ponto, Mulvey aponta que enquanto a mulher é parte de qualquer história, os momentos em que ela aparece parecem presos no tempo, como numa contemplação erótica, que não tem função narrativa alguma.

Mulvey explicita o caráter desigual do mundo, quando este é visto através de um espectro sexual. Ela apresenta o homem como sendo ativo e a mulher como passiva. A mulher é olhada, enquanto o homem é o detentor do olhar. Não apenas a mulher é olhada, mas ela é inteiramente construída a partir de um ponto de vista masculino, objetificada. Ela é feita sob medida para suprir as necessidades e fantasias masculinas.

O que conta é o que a heroína provoca, ou o que ela representa. Ela é o amor ou medo que inspira no herói, ou ainda a preocupação que ele sente por ela, quem faz ele agir como age. Nela mesma, a mulher não tem a mínima importância (tradução nossa) (BOETTICHER apud MULVEY, 1975, p. 837)⁶.

Em 1983, em seu livro *Women & Film: Both Sides of the Camera*, E. Ann Kaplan fala sobre a erotização da mulher e aponta que há filmes em que o homem é erotizado. Porém, há uma grande diferença entre esses dois tipos de representação:

Para começar, homens não simplesmente olham; seu olhar carrega consigo o poder da ação e da posse, que falta no olhar feminino. Segundo, a sexualização da mulher não é simplesmente pelo propósito da erotização; de um ponto de vista psicanalítico, ela é designada para aniquilar a ameaça que as mulheres (como seres castrados e portadores de um órgão genital sinistro) posam (tradução nossa) (KAPLAN, 1983, p.31)⁷.

Analisando filmes cujos personagens masculinos são objetos de desejo feminino, Kaplan aponta que embora o homem possa sair do seu papel comum no cinema - o controlador da ação -, sendo substituído por uma mulher que o olha e deseja, essa mulher passa a ter o lugar masculino dentro do filme. Isto é, ela perde as características de feminilidade, não só em questão de aparência. “Ela é agora frequentemente fria, impulsiva, ambiciosa e manipuladora, assim como os homens de quem ela roubou a posição”. Assim, podemos entender que para ser o dono do olhar - e da decisão de ação - dentro do filme, o personagem tem as características atribuídas aos homens, sendo esse personagem do sexo masculino ou não.

170

FORBRYDELSEN

Forbrydelsen trata de uma investigação de assassinato, liderada pela detetive Sarah Lund. Mas antes de entrar na personagem feminina principal, preciso falar do crime em si, pois é também bastante importante.

6 What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.

7 To begin with, men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession which is lacking in the female gaze. Women receive and return a gaze, but cannot act upon it. Second, the sexualization of women is not simply for the purposes of eroticism; from a psychoanalytic point of view, it is designed to annihilate the threat that women (as castrated and possessing a sinister genital organ) poses.

Nanna Birk Larsen foi assassinada. Não apenas morta, ela foi sequestrada, torturada e estuprada várias vezes antes de ser morta. É o maior crime que se pode cometer contra uma mulher. Assassinar não é o bastante. Sequestrar e torturar também não. É preciso violar seu corpo diversas vezes para que o criminoso sinta que tem poder sobre a vida de uma mulher. A própria escolha desse caso não é mera coincidência. *Forbrydelsen* foi a primeira série a estourar como sucesso mundial fora da Escandinávia. Assim, logo de cara, temos um criminoso que, por mais que não saibamos sua identidade, quer impor poder sobre as mulheres. E, também logo de cara, ao conhecermos Sarah Lund, fica claro que ninguém vai se impor sobre ela.

Eu cresci assistindo a séries procedurais⁸, como *Criminal Minds* ou as variações de *CSI*. Sim, Sempre havia uma mulher no time. Mas em todos os casos, havia um líder nessa equipe de investigadores - e ele era sempre um homem. Era ele quem delegava tarefas e quem dava a última palavra. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais me apaixonei tanto por *Forbrydelsen* quando a assisti pela primeira vez - foi a primeira das séries *noir* nórdicas que vi. Pode parecer bobagem, mas o meu eu de 13 anos que queria ser detetive se identificou muito com Sarah Lund, e pude ver ali - já adulta, com uma escolha de carreira totalmente diferente - um *role model* diferente dos apresentados nas séries de TV americanas.

Aliás, nessas séries de “caso da semana”, a violência - não só contra a mulher, mas no geral - nunca é de fato aprofundada. Os personagens principais têm arcos de temporada, mas as prostitutas brutalmente assassinadas só servem como ponto de partida para uma investigação que nunca leva em consideração suas condições enquanto mulheres. Talvez por isso os 20 episódios usados por *Forbrydelsen* para resolver o caso de Nanna sejam importantes. Claro, há desvios e *fillers* no caminho e, pessoalmente, acredito que 12 ou 13 episódios teriam sido o suficiente. Independente da minha opinião sobre se são 12 ou 20 episódios, um fato inegável é o de que ao dispor de 20 horas (em detrimento de uma), a série se dá ao luxo - ou seria obrigação? - de mergulhar na vida da vítima e também na vida daqueles que a cercavam.

⁸Procedurais são as séries de “caso da semana”.

Nanna Birk Larsen foi vítima de feminicídio. Foi morta por um antigo amigo da família que se sentiu esquecido pela jovem, de certa maneira traído, quando ela decidiu fugir com o namorado. Não há julgamentos por parte de Sarah Lund em relação à vida de Nanna diante da descoberta tanto de que a jovem manteve um caso com um homem mais velho quanto de que ela planejava deixar a família para trás num lapso de paixão adolescente. Não cabe a ela julgar, e nem a nós. Assim, Sarah segue sua investigação.

Forbrydelsen é uma série cujo roteiro não traz nada de novo. Aqui, não busco desmerecer a série. Pelo contrário, sob o meu ponto de vista é uma narrativa construída de maneira inteligente e coerente, além de conseguir manter o espectador preso por 20 horas. Meu ponto é: não há nada, estruturalmente, que seja revolucionário. É o clássico mistério de assassinato, no qual pistas são seguidas, suspeitos são investigados e, após muitos becos sem saída, encontramos o culpado. Tendo isso em vista, é fácil atribuir o sucesso mundial da série a um fator: Sarah Lund.

Sarah Lund é uma personagem cuja representação se destaca não só em relação a outras detetives, mas dentro de todo um conjunto de personagens femininas no audiovisual.

Tendo em vista que o criador da série, Soren Svestrup, e todos os roteiristas responsáveis por todos os 40 episódios são homens, não me surpreende que Sofie Grabol, a atriz que interpretou Sarah Lund, tenha tido muito a ver com as escolhas que tornaram sua personagem única.

Sofie, que já havia trabalhado com Soren anteriormente, queria uma personagem diferente das que já havia interpretado.

Algumas de suas características são bastante masculinas na verdade, o seu jeito de não se comunicar, que era meu grande desejo pessoal quando nós a criamos [...]. Eu interpretei muitas mulheres que estão sempre se expressando, sempre chorando e ficando histéricas e eu disse ao roteirista que eu realmente queria ir em uma direção diferente⁹ (Grabol em entrevista para The Guardian) (Tradução nossa).

9 Some of her characteristics are quite masculine actually, her way of not communicating which was my personal big wish when we created her," she says. "I've played lots of women who are always expressing themselves, always crying and getting hysterical and I said to the writer I really want to go in a different direction."

A série ainda conta com uma equipe majoritariamente masculina: dos 40 episódios, todos foram roteirizados por homens; na direção, apenas 20% dos episódios foram dirigidos por mulheres (8, contra 32 dirigidos por homens). Tendo isso em vista, a participação de Sofie na criação da personagem principal fica bastante clara. Segundo o jornal Herald Scotland, Sofie foi a responsável por convencer o criador da série a mudar o rumo da vida amorosa da personagem principal.

Originalmente, mesmo tendo problemas com seu então noivo, Sarah se envolveria em um caso com Troels Hartmann, o político interpretado por Lars Mikkelsen que se vê no centro das investigações por um longo tempo. Seria o lugar-comum. No entanto, vemos Sarah como uma mulher que tem importância em si mesma e não necessita estar o tempo todo lidando com relacionamentos amorosos e inspirando heróis, como apontou Boetticher (apud MULVEY, 1975, p. 837).

Não que Sarah seja tratada como uma mulher sem vida amorosa. Pelo contrário, uma das primeiras informações que o espectador recebe é a de que Sarah, noiva, está prestes a se mudar de país para morar com seu noivo. O caso, que entra no caminho, acaba por adiar essa mudança. Assim, Sarah passa boa parte da temporada lidando - ou ignorando - os problemas amorosos de sua vida. Constantemente se vendo obrigada a escolher entre o trabalho e o futuro marido, Sarah opta pelo trabalho. E, por mais que seja triste, é uma opção que ela tem. Uma escolha dela e apenas dela. Mas deve-se poder escolher o que se quer ter sem julgamentos indevidos.

É bastante comum, quando pensamos em uma detetive, imaginarmos uma mulher bonita, arrumada, de terno, saia lápis, cabelo com todos os fios no lugar e um sapato cujos saltos fazem barulho enquanto ela adentra nesse mundo masculino da delegacia. Tudo isso é o oposto de Sarah Lund. Sempre de jeans, tênis, cabelo preso de qualquer jeito e, claro, um de seus característicos suéteres, Lund não parece deslocada em seu ambiente de trabalho.

Figura 1: frame da detetive Sarah Lund, de *Forbrydelsen*

174

Essa imagem “desleixada” faz parte da personalidade da personagem, pois deixa claro desde o começo uma característica que Sarah demonstra durante toda a série: ela é fechada, não se comunica muito e não vai seguir suas ordens se não concordar com elas ou tiver um bom motivo para isso. E, mais do que isso, ela está confortável com tudo isso. A partir das ideias de E. Ann Kaplan, Sarah estaria então ocupando um lugar masculino, uma vez que incorpora características tidas como masculinas¹⁰. Porém, ao não colocá-la numa posição em que não há desejo sexual envolvido - nem por parte dela para com os homens ao seu redor, nem vice-versa -, essa ideia torna-se turva, já que parte do papel masculino é olhar - e, sendo herói, conquistar - uma personagem do sexo oposto.

10 Características masculinas nesse caso se refere ao estereótipo construído pelo senso comum do que configura uma atitude, característica ou comportamento como masculino ou feminino.

Aliás, o figurino é de grande importância dentro da série. No primeiro episódio, a primeira vez que vemos Lund é logo de manhã cedo. Ela acaba de acordar, assustada. Levanta, sai do quarto, olha o filho e as caixas de mudança. Tudo isso sem luz alguma ligada dentro da casa, o que dificulta a visão do espectador sobre qualquer coisa na cena. Porém, em seguida, vêm três planos que dizem muito tanto sobre a série quanto sobre a personagem.

O companheiro de Lund, Bengt, vem do quarto e acende uma luz. Agora, temos um casal que acabou de acordar. Bengt, com um roupão meio aberto e Lund, quando mostrada em plano médio pela primeira vez sob a luz acesa, com uma camisa completamente fechada. Seria o momento “perfeito” para sexualizar a personagem sem parecer algo “forçado” - afinal, a cena em que a mulher levanta vestindo apenas uma calcinha e uma regata curta e colada ao corpo enquanto a câmera a olha sem qualquer pudor é uma cena bastante comum, seja no cinema ou na televisão. No entanto, a série foge desse lugar comum ao apresentar a personagem vestida, num plano médio e sob uma luz quente que poderia ser sexy, mas nesse caso é fofa.

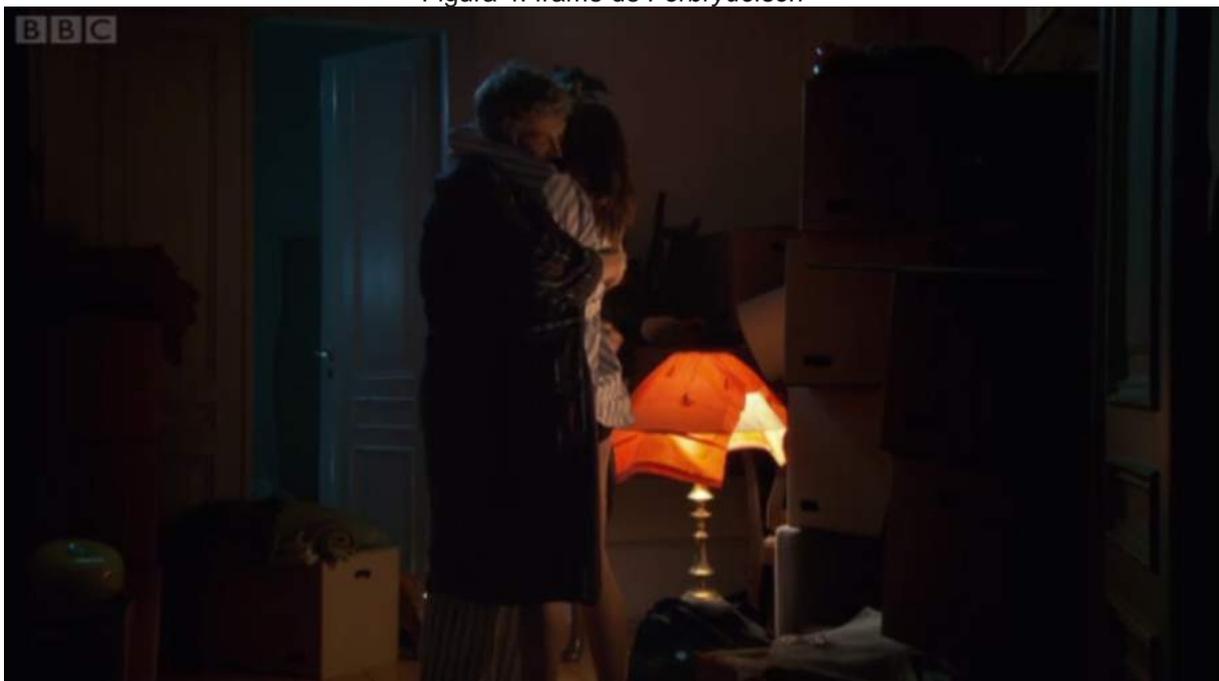
Figura 2: frame de *Forbrydelsen*



Figura 3: frame de *Forbrydelsen*

Mesmo quando a câmera abre para um plano geral, mostrando que Lund não veste nada além da camisa e de uma calcinha, a personagem não é sexualizada. Não há um tilt percorrendo seu corpo, um close ou até mesmo um plano longo demais. É apenas uma situação do cotidiano que não precisa ter teor sexual, e, conseqüentemente, em uma decisão acertada, não tem.

176

Figura 4: frame de *Forbrydelsen*

Mesmo que a série tenha sido bem sucedida em criar uma personagem magnética contra todas as expectativas, nem a narrativa e nem a direção permitem que o público tenha uma experiência de *female gaze*, como colocaria Jill Soloway (2016). Isso porque eu não sinto que vejo as coisas pelos olhos dela, apesar dela ser a protagonista e eu me identificar com ela. Ao mesmo tempo, em alguns momentos, tive a sensação de estar assistindo a algo claramente gravado por e para homens. Talvez isso se dê pelo fato de que os roteiros foram escritos por homens e os episódios, em sua maioria, dirigidos por homens, realmente. Um exemplo de um desses momentos é a cena inicial em que Nanna corre pela floresta, fugindo de seu estuprador, sequestrador e assassino. Entendo as razões por que vemos a cena dessa maneira, afinal, ela causa um desconforto ao mesmo tempo em que permite que a identidade do criminoso seja preservada. Mesmo assim, não posso deixar de imaginar que a cena poderia ter sido gravada de uma maneira diferente.

É difícil até pensar em maneiras diferentes de se filmar a violência contra a mulher. Consigo pensar em muitas cenas que acho não apenas de mal gosto, mas também uma falta de respeito. Enquanto isso, é possível contar nos dedos das mãos as cenas que, ao contrário das anteriores, me parecem necessárias e gravadas com respeito à vítima, por mais que ela seja fictícia. A arte, fictícia ou não, tem o papel de se relacionar com a vida das pessoas, com a realidade delas, e mostrar uma situação delicada, de uma maneira ou de outra, faz toda a diferença.

CONCLUSÃO

Após analisar os episódios sob os estudos da teoria feminista, fica claro que a dominância masculina na equipe técnica da série teve um peso, tanto nos roteiros quanto na direção. Mesmo assim, Sarah Lund é uma personagem cuja construção é bastante aprofundada. Fugindo de lugares comuns e clichês das personagens femininas no mundo da investigação, a série é um respiro de ar fresco. Por isso, *Forbrydelsen* tem o mérito de seu sucesso.

REFERÊNCIAS

THE GUARDIAN. The Killing: Sarah Lund's jumper explained. Entrevista. 10 mar. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2011/mar/10/the-killing-sophie-grabol-sarah-lund>> Acesso em 20/09/2017.

FORBRYDELSEN. Criado por [Søren Sveistrup](#). Dinamarca. DR1. 2007-2012. 40 episódios.

HERALDSCOTLAND. Why Sarah Lund is the real mystery at the heart of The Killing. 12 nov. 2011. Disponível em: <http://www.heraldscotland.com/arts_ents/13040039.Why_Sarah_Lund_is_the_real_mystery_at_the_heart_of_The_Killing/> Acesso em 27/09/2017.

KAPLAN, E. A. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. New York: Methuen. 1983.

KAPLAN, E. A. (Ed.). **Women in Film Noir**. Revised Ed. London: British Film Institute. 1998.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1975.

STAM, R. **Film Theory: An Introduction**. Oxford: Blackwell Publishers. 2000.

SOLLOWAY, J. **The Female Gaze**. Masterclass proferida em Toronto, em 11/10/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>>. Acesso em: 18/05/2017.

A ESTRUTURA PATRIARCAL DO OLHAR: UMA ANÁLISE DA OBJETIFICAÇÃO DO CORPO DA MULHER NA IMAGEM

Ana Clara Pietroski Marinho¹

RESUMO: Com o árduo avanço de reflexões a partir de movimentos feministas sobre a libertação da mulher, teóricas vêm, ao longo da história, propondo estudos investigativos acerca da representação da mulher nas artes, sobretudo na imagem. Desde o primeiro cinema, a mulher é representada dentro do universo cinematográfico como uma figura que sustenta o olhar, que se dirige a ele, e que até mesmo é vítima de sua busca; o centro do espetáculo. A perspectiva psicanalítica surge nesta reflexão como principal ferramenta de compreensão a respeito do papel social que a mulher exerce dentro do patriarcado, além de levantar potenciais esclarecimentos sobre os desejos, as necessidades e as posições assumidas por homem e mulher, que se refletem na cinematografia. Este artigo visa propiciar uma argumentação a respeito da construção do olhar sobre o corpo feminino e de que forma essa construção se estrutura num modelo patriarcal de sociedade escópica.

PALAVRAS-CHAVE: Olhar. Escopofilia. Mulher. Psicanálise.

THE PATRIARCHAL STRUCTURE OF THE GAZE: AN ANALYSIS OF THE WOMEN BODY IN IMAGE AS AN OBJECT

179

ABSTRACT: Thanks to the major advance of reflections from feminist movements about the women's freedom, theoreticians have, throughout history, proposed research studies about the representation of women in the arts, especially in imagery. Since the origin of cinema, the woman have been represented in the cinematographic universe as a figure that supports the gaze, who is directed to that, and who even are a victim of its search; the center of the show. The psychoanalytic perspective emerges in this discussion as the purpose of understanding about the social role that women play within the patriarchy, as well as possible explanations about the desires, needs and positions assumed by men and women, which are reflected in cinematography. This article aims to analyse the construction of the gaze into the female body and how this construction is structured in a patriarchal model of scopic society.

KEYWORDS: Gaze. Scopophilia. Woman. Psychoanalysis.

¹ Bacharela em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar. anaclarapiet@gmail.com

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento dos primeiros animais, o sentido da visão está intrinsecamente ligado à sobrevivência e desenvolvimento. Para os humanos, a observação permitiu não somente a preservação da espécie, mas também auxiliou no surgimento das primeiras sociedades, e teve peça fundamental na relação da espécie com o mundo. A observação permitiu ao homem reproduzir fenômenos e ações que, por sua vez, permitiram que após milênios de evolução o próprio cinema surgisse e, desta forma, a câmera cinematográfica introduz na história o fenômeno de poder observar e reproduzir sistematicamente um ou mais fragmentos da realidade.

Através da observação, não só o desenvolvimento foi possível, mas também a chamada “escopofilia”, o prazer em observar através da visão de alguém ou algo sem uma interação direta. Esse fenômeno seria um dos pilares da cinefilia, que contempla o prazer da observação de uma obra audiovisual sem que o espectador seja parte ativa da realidade diegética. A representação resultada pelo registro fílmico, na grande maioria das vezes, apresenta uma realidade distinta em que a narrativa é a grande responsável pela interação do espectador com a obra. Ao observar uma realidade que é, por sua vez, alheia à sua própria, o espectador permite-se deleitar em um exercício de alteridade.

O grande interesse da psicanálise pelo cinema, que desenha uma realidade subjetiva, pode de fato colocar em foco alguns conceitos psicanalíticos. Através de uma análise formal da linguagem cinematográfica, é possível detectar e esclarecer conceitos freudianos, bem como usá-los na descrição da relação do espectador com a imagem. O papel da análise psicanalítica vem em primeiro plano como ferramenta de estudo do olhar, principal responsável pelo encontro com a imagem, e que carrega um histórico comportamental que reflete os valores de uma cultura social consolidada. De fato, nos tornamos parte da cultura de um olhar preeminente, dominante enquanto sentido absoluto. O cinema usa da experiência e da credibilidade do olhar a fim de conceber — a partir destes

modelos preexistentes de fascinação através do olhar, operantes na subjetividade — uma representação fragmentada da realidade, que procura esculpir subjetivamente os modelos de expressão.

O cineasta, então, utiliza-se do olhar como principal ferramenta da construção do corpo na imagem. Dessa forma, é evidente que a formação do discurso da obra é subjetiva, uma vez que se reúne um precedente conjunto de outros discursos, saberes e experiências na estrutura da produção de uma narrativa. O discurso fílmico é, portanto, resultante de uma realidade interiorizada e subjetiva que, formada sob a ótica autoral, exterioriza-se numa ação criadora a partir de sua própria cultura. Uma vez que o autor se apropria do discurso a fim de conceber uma obra portadora de um valor simbólico, é possível por em foco questões acerca da representação e da alteridade através do exercício de expressão artística. Assim como o resultado da construção do corpo na imagem tem um profundo peso na reflexão da objetificação do corpo feminino, o próprio contorno da forma no processo da construção está inclinado a um modelo dominante de gênero social.

Ao longo da história da cinematografia mundial, críticas feministas apontam um imaginário inapropriado à mulher a partir de estudos fílmicos, detectando um olhar absoluto e masculino, enraizado por uma herança cultural de patriarcado e dominação de gênero. Partindo da ideia de que a obra se estrutura na identidade e na subjetividade do artista, de que forma é possível indicar a supremacia do gênero no olhar que molda a narrativa imagética? Foucault propõe a capacidade de se descobrir numa obra

[...] o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão de mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época (FOUCAULT, 2008, p. 217).

Deve-se então observar que não exclusivamente o olhar projetado na imagem ocupa um papel influente na objetificação do corpo, mas sobretudo o olhar realizador que esculpe o próprio corpo na imagem. É preciso, também, examinar a imagem não apenas como produto consequente do olhar masculino, mas a totalidade dos discursos intrínsecos

a ela. Isto é, há uma necessidade clara em propor uma melhor compreensão das tradições culturais e históricas do modelo de sociedade a que a cinematografia é continuamente consumada.

Portanto, refletir e compreender a representação da mulher na imagem é, primeiramente, propiciar um melhor entendimento das relações de gênero na cultura e em todo o processo histórico e, dessa forma, observar como a sociedade constrói e pensa a oposição entre homem e mulher, bem como a própria desigualdade.

A ESTRUTURA FORMATIVA DO OLHAR

No decorrer da história da cinematografia mundial, vários elementos apontam o prazer notório e intrínseco ao olhar. Para compreendê-lo, é necessário analisar toda a evolução do dispositivo cinematográfico, bem como da satisfação escopofílica de sua plateia. Através da pesquisa minuciosa acerca do comportamento humano, tomando como base as psicanálises lacaniana e freudiana, é possível perceber e investigar de que forma o olhar se projeta para a imagem em busca do prazer escopofílico, bem como de que forma o poder absoluto da observação torna a própria imagem um objeto de satisfação do prazer.

O papel da perspectiva psicanalítica é de fato essencial na compreensão da apropriação do corpo feminino como objeto de satisfação do prazer, uma vez que a estrutura formativa do olhar dominante se molda logo nos primeiros exercícios de contato visual com o mundo, sob a influência de uma cultura absolutamente consolidada num estilo patriarcal de poder.

A fascinação pela magia da luz, do movimento e do som nos permite sentir através do cinema e esculpir uma realidade imaginária. Da mesma forma que atribuímos a ficção cinematográfica como uma impressão do real, recebemos o universo onírico como motor emocional, capaz de produzir reações tão reais quanto qualquer outra do cotidiano. Talvez isso possa ser explicado pelo encontro com a imagem, que nos permite estar em frente a um espelho da nossa própria subjetividade. A psicanálise também propõe a importância da ausência de signos, como que um significado possa na verdade estar naquilo que o cinema não nos mostra.

Na obra *Instintos e suas vicissitudes*, Freud aprofundou a teoria da escopofilia exemplificando-a em sua primeira fase, com o autoerotismo pré-genital. Após isto, segundo ele, o prazer do olhar é transferido para o outro por analogia. Esse instinto primitivo é a base erótica da objetificação de outra pessoa para suprir uma necessidade de ver.

Dessa forma, a escopofilia se limita no suprimento de instintos sexuais, usando outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar. Este instinto é resultante da necessidade de ver, causada no exato momento em que o olhar se dirige a um objeto. A esse instinto, Freud atribui o termo 'pulsão', que é um processo excitatório psíquico e imediatamente tem a supressão de seus estímulos orgânicos. A pulsão escópica é formada pelo desejo somado a uma fonte, e o meio pelo qual a fonte alcança seu objeto foi identificado por Jacques Lacan como o olhar. Lacan argumenta que o exercício da pulsão escópica encontrou domínio no uso da imagem. A própria linguagem cinematográfica existe a partir do desejo de ver e de ouvir, o que Lacan classifica como pulsão invocante.

A exploração psicanalítica traz, muito claramente, o inconsciente do espectador como identificação com o cinema, como se o filme fosse um espelho dentro do imaginário psíquico. Assim como num espelho primordial, é possível nele projetar toda a existência e ela será diretamente refletida. Freud exemplifica a percepção do cinema com a identificação primária (a criança que olha e distingue objetos de si mesma através do reflexo do espelho, e nele se vê como um outrem, um registro do simbólico). Para ele, o Eu da criança se forma pela identificação com seu semelhante e, posteriormente, pela identificação consigo própria como objeto. Essa teoria se aplica facilmente ao cinema segundo o estudo lacaniano da alteridade, que indica o ato do olhar como uma ferramenta de introdução do sujeito na própria obra: “[...] é no fundo do meu olho que o quadro se pinta. O quadro está certamente no meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN, 1988, p. 94).

Embora todo espectador receba gratuitamente uma perspectiva favorecida de projeção para a diegese, alguns estudos notam um universo ficcional construído exclusivamente para um imaginário específico. Apontar generalizações a respeito de processos de construção psíquica através de toda uma cultura social é difícil, ao passo que não existem meios centrais de busca e concretização de tais generalizações. No entanto, é possível observar que em movimentos clássicos da cinematografia mundial existe um

sistema patriarcal, nutrido pelas nossas estruturas sociais, que constrói o corpo e também o papel da mulher de forma que este reflita unicamente os desejos e as necessidades do inconsciente masculino.

George Albert Smith, um dos primeiros diretores a utilizar o olhar subjetivo da câmera, articula na obra cinematográfica *As seen through a telescope* (1900) uma alternativa de supremacia do olhar, que de forma muito clara retrata o voyeurismo clássico do primeiro cinema: o homem protagonista observa, através da lente do telescópio, o tornozelo de uma mulher em questão. Seguindo as estruturas formativas de prazer no olhar, o espectador instantaneamente se projeta para a tela a partir da identificação com o olhar subjetivo protagonista. A partir disto, há que se satisfazer a busca pelo objeto: o olhar erótico e objetificador do homem protagonista se torna agora o olhar de caça do espectador, os dois num só.

As convenções do cinema dominante naturalmente inclinam o olhar para a presença humana na tela. Remete-se aqui, por comparação, à teoria da representação e identificação na fase do espelho, uma vez que a necessidade do olhar busca única e exclusivamente pelo seu semelhante na imagem. A partir disso, o cinema conduziu ao longo da história um modelo orgânico e inconsciente de representatividade, inteiramente dedicada ao espectador, realizada pelo olhar narrativo. Facilmente encontramos mulheres sendo exibidas como fonte que sustenta o espetáculo – erótica ou apenas esteticamente mas, nesse caso, há uma formação inconsciente de voyeurismo desenvolvida ao longo de todo o histórico cinematográfico –, afirmando portanto que o olhar determinante é masculino, que ele projeta suas fantasias para a imagem por si só e, conseqüentemente, carrega consigo o olhar espectador. O que interessa, a respeito de contextos narrativos acerca do papel feminino no enredo, é o motivo a que ela representa ou a trama que ela causa. A mulher em si mesma não possui significante ou desenvolvimento narrativos.

Laura Mulvey (1991) defende, em seu ensaio inaugural a respeito de conceitos feministas em relação à produção cinematográfica, que o homem não é capaz de sustentar o papel principal do espetáculo. Isto é, a figura masculina não suporta o peso

da objetificação sexual, uma vez que o homem espectador hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. Esta ideia reforça o discurso de que o olhar é masculino e impõe-se sobre uma classe menor e dominada.

Apesar disso, outra teórica feminista defende ainda um segundo ponto. Ann Kaplan afirma que

[...] devemos questionar a necessidade de uma estrutura de domínio-submissão. O olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina (KAPLAN, 1995, p. 53).

Para ela, o cinema é mesmo construído de acordo com os moldes patriarcais de inconsciente, e até mesmo a linguagem e a narrativa são parte de um discurso inteiramente masculino e dominante, o que não significa que a mulher tenha total passividade na figura do olhar. Porém, há um claro desconforto em relação à posição masculina a que o olhar feminino encontra a necessidade de adequar-se, visto que o objeto em foco na imagem é sempre construído sob medida a satisfazer um desejo ou um fetiche naturalmente estruturado no patriarcado.

Poderíamos dizer que ao se projetar fantasiosamente no erótico, a mulher se coloca ou como depositária passiva do desejo masculino, ou, afastando-se, como espectadora de uma outra mulher que é depositária passiva de desejos masculinos e de atos sexuais (KAPLAN, 1995, p. 48).

O olhar sobre o corpo na imagem é atravessado por um conjunto de saberes e assimilado pelo dono do conhecimento, independentemente da carga filosófica ou dos conceitos científicos que as teorias e os discursos carregam. Dessa forma, a expressão característica de uma época está marcada na sua própria herança estética, social e política. Se faz essencial, portanto, refletir a respeito de como se forma um discurso artístico, que se torna uma ferramenta de transformação ao longo do tempo e da construção de uma sociedade. De fato, é este discurso formativo que organiza o pensamento e as próprias práticas cinematográficas de sua época.

O OBJETO FEMININO E A CONSTRUÇÃO DO ERÓTICO

À medida que avançamos no campo da compreensão do cinema como dispositivo formador de um segundo exercício do olhar, é possível encontrar alguns vestígios de supremacia de gênero na construção do discurso e na própria articulação da subjetividade em relação à obra. O debate sobre essa formação discursiva vai muito além da categoria de gênero, pois implica em refletir acerca até mesmo da subjetividade da própria mulher, a partir da estilização do seu corpo em estereótipos pré-moldados, com gestos repetidos e construídos de acordo com o imaginário fetichista masculino.

Mas, de que forma é possível um cinema concebido sob estratégias narrativas da imagem, em que um modelo social de gênero dominante introduz a criação da identidade no interior do discurso e da linguagem? Laura Mulvey defende a ideia de que o cinema do espetáculo reforça uma alteridade entre realizador e espectador, em relação a algum protagonista, também masculino. À medida que o espectador se projeta para a tela, segundo ela, ele também alcança o poder de controle e domínio do olhar, buscando por si só a satisfação de prazer e, dessa forma, objetificando a mulher – fonte do espetáculo.

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante [...] de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1991, p.446).

Mulvey aponta ainda, sob um embasamento teórico mais psicanalítico, as possíveis razões para que uma sociedade patriarcal tenha se estruturado num modelo dominante utilizando a mulher como fonte de prazer, espetáculo e fetichismo. Segundo ela, a objetificação é de fato uma reação para a ansiedade de castração que a mulher provoca: existe aqui, então, a completa rejeição da ameaça da castração, contornada pela substituição do papel desafiador e perigoso da mulher por um outro tranquilizador, transformado em objeto de fetiche e deleite.

A imagem da mulher como matéria bruta para o olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação. [...] O argumento volta outra vez às bases psicanalíticas no sentido em que, enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos fetichistas para esconder sua ameaça (MULVEY, 1991, p. 452).

A construção da imagem e a utilização do corpo feminino aparece, neste contexto, como uma ferramenta fetichista de neutralização da ameaça que a mulher representa em contraponto ao domínio de gênero. Dessa forma, a erotização da mulher na tela é formada por três olhares explicitamente masculinos. Existe, primeiramente, um olhar da câmera que capta a situação que está lá para ser filmada – apesar da neutralidade de gênero do olhar, neste caso, este olhar é da mesma forma pautado pelas normas culturais, portanto carrega um viés masculino –; há, em segundo plano, o olhar do homem que está conduzindo a narrativa, construído sob os moldes dominantes da busca da mulher como objeto de sua satisfação através do olhar; e há, por fim, o olhar do espectador masculino, que imita os outros dois olhares.

Apesar da condição de erotização e objetificação a que a mulher é confinada, Kaplan apresenta ainda dois outros fatores agravantes do papel que o corpo feminino emprega na imagem. Segundo ela, a mulher não é capaz de alcançar a mesma soberania pertencente ao olhar masculino, ainda que possua oportunidade para tal.

[...] O homem não olha, simplesmente; mas em seu olhar está contido o poder de ação e de posse que faltam ao olhar feminino. A mulher recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele. Depois, a sexualização e a objetificação da mulher não têm apenas o erotismo como objetivo; [...] Ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher representa (KAPLAN, 1995, p.54).

Entretanto, existe um contraponto neste conflito acerca das dominações de olhar e alteridade. As bases psicanalíticas demonstram ao longo de apontamentos psíquicos e comportamentais um desenvolvimento de identificação e até mesmo prazer no encontro com a representação fetichista. Pode-se observar esta ideia nos contextos lacanianos a respeito da crise edipiana do gênero feminino e suas características, quando na infância a menina é obrigada a afastar-se do universo ilusório com a mãe e imerge no universo do simbólico, que envolve sujeito e objeto. A partir do momento em que ocupa um lugar de objeto, ela é depositária do desejo masculino e toma um papel passivo dentro do contexto. Nesta posição, há um desenvolvimento natural de busca por assumir conceitos masoquistas de identificação e apreciação do prazer. Portanto, a mulher como espectadora também assume uma postura de objetificadora enquanto dona do olhar.

A questão cultural do olhar é importante para o estudo do cinema, visto que esta é a grande responsável pelos meios de interação direta e influência nos processos de formação crítica de seu público. A preeminência do olhar e sua credibilidade modelam as perspectivas que tomamos como base para enxergar o nosso próprio mundo. É preciso insistir na busca por compreensões mais profundas a respeito de como o corpo ocupa seu espaço e seu significado dentro de um imaginário, bem como o reflexo que naturalmente se transforma de dentro da tela para o meio social.

Uma vez que compreendermos completamente nossa situação e a maneira como tanto o processo da linguagem quanto da psicanálise construíram nosso núcleo familiar [...], temos que pensar em estratégias para mudar o discurso, já que tais mudanças vão, em contrapartida, afetar a estruturação de nossas vidas na sociedade (KAPLAN, 1995, p.59).

CONCLUSÃO

A supremacia do cinema instituído sob perspectivas patriarcais nos apresenta, portanto, um modelo estereotipado de construção do corpo pelo propósito da satisfação escopofílica. Há, entretanto, um conflito a respeito de como os corpos são representados no cinema contemporâneo, pois, a partir de outras reflexões, a cinematografia tem seguido tendências menos conservadoras e mais conscientes, de acordo com sua época. Mas, apesar disso, não se deve rejeitar as reflexões trazidas pelo estudo feminista da imagem a respeito da posse do olhar e do inconsciente comportamental que o olhar traz consigo.

De fato, é essencial atentar-se para as representações femininas no cinema, mesmo hoje, pois aqui vemos um histórico de domínio e objetificação muito consistente e intocável. Se o próprio olhar é opressivo, podemos perceber também a construção da narrativa como opressora. A representação fetichista e estilizada do papel da mulher na imagem corrobora um reflexo contínuo e natural do discurso artístico no contexto social, pois estas representações acabam por fazer com que a mulher se veja a partir destes estereótipos que o olhar masculino representa, portando significados dados pelo universo masculino e, portanto, tomando uma objetificação resultante apenas da diferença sexual entre os gêneros.

Entretanto, se permanecermos na reflexão acerca do sexo ou do gênero, na construção da linguagem do cinema sob uma perspectiva feminina ou masculina, nunca teremos uma conclusão precisa sobre a diferença além do próprio sexo atribuído a cada um dos gêneros. Faz-se essencial entender o desenvolvimento dentro do processo enquanto ligado à própria sexualidade, ao desejo e às características distintas de cada um, alheio às formações discursivas. O cinema e a perspectiva formativa evoluíram, assim como as maneiras estilizadas de representação da mulher e do olhar sobre o corpo estão aparentemente excedidas. Porém, ainda existem obras que retratam o papel da mulher sob uma visão estereotipada e tendenciosa à objetificação, colocando o corpo como centro de satisfação essencialmente masculina. É importante manter a discussão e desconstruir o olhar fetichista, até chegarmos num entendimento histórico, comportamental e sociocultural a respeito das representações e dos desejos menos opressor às mulheres, uma vez que esses sentidos são formados a partir de circunstâncias que permeiam a arte e a vida em geral, em que participam igualmente – ou deveriam – homens e mulheres.

É preciso romper com as expectativas clássicas de satisfação dos instintos e do prazer, a fim de criar, a partir disso, uma nova linguagem do desejo.

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: **Obras psicológicas completas de Freud**: edição standard brasileira — Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2008.
- METZ, Christian. **O significante imaginário**. Psicanálise/cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA ESPANHOL, NO GOVERNO SOCIALISTA PÓS-FRANQUISTA: IDENTIDADES E EROTISMO EM OS AMANTES

André Aparecido Medeiros¹

RESUMO: Esta pesquisa visa a uma investigação da representação de gênero e sexualidade no cinema espanhol, no governo socialista pós-Franco, centrada na noção de voyeurismo direcionado à mulher, com a satisfação do olhar masculino, reconhecendo a erotização feminina nesse período. Problematiza-se a forma com que a mulher é apresentada, por reforçar papéis sociais do gênero feminino que frequentemente ultrapassam as características isoladas das personagens, passando a endossar e a reproduzir a visão hegemônica sobre a mulher, servindo a interesses pessoais, sociais, culturais, políticos e econômicos. Assim, a mulher é representada mais pelo que o homem e a sociedade esperam dela do que pelo que ela poderia ser, se eliminadas as expectativas de gênero. Optou-se pelo estudo do filme *Os Amantes* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991). Constata-se que o filme possui inovações, porém elas não ocorreram buscando a satisfação do público feminino. O cinema do período, por vezes, aponta para a necessidade de a mulher servir sexualmente ao homem, ou ser por ele realizada, de modo a justificar a exaltação erótica, sendo *Os Amantes* um exemplo disso.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema espanhol. Gênero. Sexualidade. Erotização. Voyeurismo.

190

GENDER AND SEXUALITY IN SPANISH CINEMA IN THE SOCIALIST POST FRANCO REGIME: IDENTITIES AND EROTISM IN AMANTES

ABSTRACT: This study aims at an research of gender's and sexuality's representation in the Spanish cinema, in the post-Franco socialist government, centered on the notion of voyeurism directed to woman, with the satisfaction of male vision, recognizing women's eroticism in that period. It discusses the way women are presented; it corresponds to a reinforcement of a female social role which often goes beyond the isolated characteristics of the characters, endorsing and reproducing the hegemonic view about the women, serving the personal, social, cultural, political and economic interests. So the woman is showed more for that of what man and society expect of her than what she could be, gender expectations aside. We opted for the study of the film *Lovers: a true story* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991). Although the film shows innovations, this does not happen seeking the satisfaction of the female audience. The cinema of the period sometimes points to the need for the woman to sexually serve the man, or find the personal fulfillment with him, justifying the erotic exaltation, and *Amantes* is an example of this.

KEYWORDS: Spanish cinema. Gender. Sexuality. Eroticism. Voyeurism

¹ Mestrando no Programa de Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: andreapmed@hotmail.com

CINEMA E PROBLEMÁTICAS NAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

Entende-se o cinema como um facilitador da compreensão dos signos da sociedade, sendo também empregado para a transformação sociocultural. “O cinema, como os outros meios de comunicação de massa e manifestações artísticas, serve de ferramenta para analisar os contextos culturais de seu tempo e em longo prazo promover mudanças, tanto no âmbito individual como no coletivo” (MARQUES, 2013, p. 13). Contudo, nem sempre as mudanças promovidas pelo cinema refletem o respeito à diversidade, no sentido de visibilizarem os grupos socioacêntricos e representá-los de modo a contribuir para o fortalecimento das suas identidades.

Apesar de seu valor educativo, em sua relação com o entretenimento, o cinema se faz uma indústria que busca recursos para seus produtores. Desse modo, conforme menciona Carvalho (2009, p. 12), a sobrevivência do cinema se relaciona à sua capacidade de captar audiência: “Para garantir sucesso de público, muitas vezes, exploram o erótico e mostram imagens sensacionalistas permeadas de ideologias.”

A sociedade busca, por meio de múltiplas estratégias, incluindo os produtos da arte e da comunicação, fixar padrões de identidade feminina e masculina, como sendo normais e duradouros. As identidades de gênero “normais”, conforme Louro (2001), se articulam com um único modelo de identidade sexual, a também “normal” identidade heterossexual, de modo que um homem ou uma mulher “de verdade” deverão ser heterossexuais, recebendo estímulo para atender a certos papéis convencionais. O contexto cultural é quem determina a rejeição de modelos “desviantes” e a hierarquização de gêneros e papéis sociais.

No período estudado, a mulher é apresentada no cinema espanhol em situações sociais muitas vezes inovadoras para a tradição do país, mesmo como uma tentativa de acompanhar as transformações dos papéis reais da mulher. Tal reorganização, frequentemente, é feita com a objetificação do corpo feminino, em um cinema escrito, dirigido e produzido por homens.

É interessante problematizar a predominância de falas de homens sobre mulheres, em diferentes ambientes produtores de conteúdo. Isso já pode ser constatado pelas fontes históricas (como dos períodos antigos e clássicos mediadas por grupos de homens específicos, tais quais escribas, sacerdotes, imperadores, filósofos), apresentando

à sociedade a visão do homem sobre a mulher. Essa hegemonia se repercute no número superior de realizadores cinematográficos homens, desde o surgimento do cinema. “Nesse culto ao silenciamento da mulher, no contexto da história ocidental, a percepção do feminino foi dada, em sua maior parte, pela visão masculina em vigor” (SANTOS, 2009, p. 19).

As identidades femininas são elaboradas num exercício que legitima a ordem dominante. A discriminação de gênero, assim como outras formas de discriminação, é socialmente construída para o benefício de quem controla o poder econômico e político:

A história oficial pouco ou nada registra da ação feminina no devenir histórico. Isto não se passa apenas com mulheres. Ocorre com outras categorias sociais discriminadas, como negros, índios, homossexuais. [...] É de extrema importância compreender como a *naturalização* dos processos socioculturais de discriminação contra a mulher e outras categorias sociais constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a “superioridade” dos homens, assim como a dos brancos, a dos heterossexuais, a dos ricos (SAFFIOTI, 1987, p. 11, grifo da autora).

Até mesmo o estudo histórico de tais fatos sempre foi visto “de forma parcial e unilateral, sempre pelos olhos dos dominadores”, invisibilizando a subjetividade de grupos dominados e apagados do processo histórico (NAVARRO; SCHMIDT, 2007, p. 95). As autoras (2007, p. 95) afirmam que refletir “sobre o passado com um olhar crítico e sem preconceitos ajuda a superar a herança de opressão e de exclusão, e permite traçar novos caminhos de transformação da nossa sociedade atual”.

O problema de muitas representações da mulher está em um reforço estereotipado de papéis sociais do gênero feminino, que frequentemente ultrapassam as características isoladas das personagens, passando a endossar e a reproduzir a visão hegemônica sobre a mulher, servindo a interesses pessoais, sociais, culturais, políticos e econômicos. A mulher é representada mais pelo que esperam dela do que pelo que ela poderia ser, se eliminadas as expectativas de gênero. Tal fator se torna preocupante na medida em que o discurso da visualidade se faz presente na construção de identidades e alteridades de gênero e sexualidade.

As representações no cinema ganham um peso significativo considerando o vínculo do público com a personagem ou com quem a interpreta. Nota-se a importância que certas atrizes e atores adquirem ao apresentar à Espanha características ou anseios sociais. Paiva (2006, p. 8) argumenta que “um olhar sobre o mundo hispânico representado

no cinema deve considerar a importância dos ícones cinematográficos para o imaginário dos fãs e telespectadores – nos contextos locais e globais – encarnados por astros e estrelas”, assegurando a identificação. Considera-se a importância antropológica da relação da humanidade com seus símbolos e o fato das estrelas do cinema possuírem poder de diálogo com a população, mesmo representando homens e mulheres imaginários.

Como um recorte da investigação da representação de gênero e sexualidade durante o governo socialista pós-franquista, opta-se pela abordagem de um filme pertencente ao início dos anos 1990: *Os Amantes* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991). A pesquisa é bibliográfica, privilegiando a análise do conteúdo e a análise textual da obra, observando a construção de papéis sexuais e de gênero. A preocupação na busca da literatura atravessa a repercussão que o cinema exerce sobre gênero e sexualidade e se expande para a situação sociocultural que instigou determinada escolha na realização.

A CINEMATOGRAFIA ESPANHOLA E OS PAPÉIS SOCIAIS NO GOVERNO SOCIALISTA PÓS-FRANQUISTA

Tendo vivenciado uma série de restrições por um longo período de tempo, o cinema na Espanha e a sociedade espanhola experimentam as possibilidades de uma nova realidade. A integração parcial e paulatina da mulher no espaço público, desde o fim da ditadura do general Francisco Franco, é simultânea ao interesse intelectual e acadêmico pelo seu novo papel social. Os novos papéis femininos, que se rebelam contra os impostos pelo patriarcado franquista, vão povoando as telas, junto a personagens femininas relegadas à exclusão, à marginalização e à invisibilidade social: delinquentes, prostitutas, lésbicas, ciganas, drogaditas, mulheres maltratadas, imigrantes *ilegais*, terroristas, dentre outras (BALLESTEROS, 2001).

A política de subvenções da era socialista reforça a noção do cinema como aparato ideológico, como artefato cultural, com o objetivo de voltar ao passado (e nesse processo ajudar a criar e a justificar o presente) e educar o público. Como parte desse intuito testemunhal, didático e culturizador, na década de 1980, foram adaptadas para o cinema – como explica Ballesteros (2001) – numerosas obras literárias; uma estratégia do estado socialista, para produzir discursos culturais e ideológicos e refazer a identidade nacional.

Apesar dos problemas de um projeto institucionalizador, essa atitude socialista conseguiu elevar o nível da produção cinematográfica, dissipando no público, paulatinamente, o receio do produto nacional, característico da época franquista e de parte da pós-franquista. O cinema dos anos 1990 se beneficiou de tal sistema que, além de melhorar a qualidade, favoreceu o incremento e a variedade da produção, de tal modo que a década de 1990 se tornou a época do renascimento industrial cinematográfico (BALLESTEROS, 2001).

A nova estabilidade política e institucional ajudou a definir um novo horizonte de modernidade, também chamada pós-modernidade, na qual ocorre a culminação dos processos de consumo massivo, a consolidação das indústrias culturais e o desenvolvimento econômico. O Governo de Felipe Gonzáles (1982-1996) possibilitou um avanço econômico também vinculado à entrada do país na Comunidade Econômica Europeia (1986) e à chegada de investimentos, dando impulso às infraestruturas. Como ponto de fuga para o modelo de desenvolvimento estava os grandes eventos de 1992, ano dos Jogos Olímpicos de Barcelona e ano no qual se comemorava o aniversário de 500 anos de Descobrimento da América, com a Exposição Universal de Sevilha e outros eventos. Buscou-se integrar a Espanha nas necessidades de uma cultura de consumo massivo, com uma atenção à indústria cultural (BENET, 2012).

O cinema dos anos 1990 oferece a observação do presente, das condições da modernidade já instalada, dos novos costumes, das formas de relações contemporâneas peculiares com as pessoas e as coisas, em um processo que revela como surgem fraturas, emergências do passado ou previsões do futuro, incluindo incertezas do mundo. São filmes que constantemente refletem sobre as próprias possibilidades da criação cinematográfica, em um período no qual as tecnologias eletrônicas e digitais alteraram o papel do cinema como modo privilegiado de entretenimento, conhecimento da realidade e acesso a experiências (BENET, 2012).

Nesse período, dois processos reconfiguraram a indústria audiovisual e foram determinantes no desenvolvimento do cinema espanhol: a aparição de novas televisões (financiamento e avanços nos direitos de edição) e a reestruturação das indústrias culturais e do entretenimento (integração, fusão e absorção de empresas, criando autênticos conglomerados midiáticos, financeiros e das telecomunicações) (BENET, 2012). Além

disso, foi um momento de fortalecimento da gravação digital e da entrada de mulheres na indústria cinematográfica, expondo suas propostas estéticas, em um período no qual não apenas a televisão influencia e compete com o cinema, mas também a Internet e a pirataria.

A nova configuração industrial está acompanhada das mudanças tecnológicas produzidas pelos meios digitais e informáticos, definindo um panorama distinto daquele dos anos 1980. Esses processos começaram a ter forma ao longo dos anos 1990 e se relacionaram com as políticas de privatização dos Governos finais de Felipe González e do conservador José Maria Aznar², influenciando a distribuição de veículos de comunicação (BENET, 2012).

O fato de a Espanha estar mais aberta à globalização determina novas possibilidades para a indústria cinematográfica. O crescimento das relações internacionais reflete no cinema com um crescente número de coproduções com outros países. Os produtos da Espanha também passaram a ser mais difundidos. Nesse cenário, é possível entender a disseminação da imagem da Espanha ao redor do globo e os imaginários que o cinema buscava gerar.

Pereira (2010, p. 65) considera “que o cinema espanhol é, de fato, o epifenômeno de maior expressão da história espanhola”. É possível entender que, por meio do cinema, a Espanha projeta uma ideia de sua população. Conforme Guillamón Carrasco, “Narracão e ‘realidade’ – ou discurso sobre a realidade – convergem [...] para creditar o estereótipo do filme, que transcende a tela e se instala no imaginário social além da nossa cultura audiovisual” (2014, p. 50, tradução livre). Assim, mesmo que a representação da identidade não expresse a realidade, sendo mera generalização e repetição de discurso, a identidade fica, de algum modo, presa às ideias projetadas.

GÊNERO E SEXUALIDADE EM OS AMANTES

Será aqui discutido o filme *Os Amantes* (*Amantes*, Vicente Aranda, 1991), como um representante pertinente para o debate das representações de gênero e sexualidade no cinema do período. Foi feito para a tela pequena e é considerado a obra prima de Vicente

2 Em 1996, o Partido Popular (PP) foi o vencedor das eleições, tornando José María Alfredo Aznar López presidente, encerrando o governo do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE).

Aranda, tendo envolvido uma abordagem aberta à depressão e à corrupção do pós-guerra imediato, com personagens que, por meio de relações sexuais, buscavam sua libertação (GUTIÉRREZ-ÁLVARES, 2015).

Escrito por Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero e Vicente Aranda, dirigido por Vicente Aranda, produzido por Pedro Costa e José Luis Rubio, o filme conta, dentre outros, com a atuação de: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú, Enrique Cerro, Mabel Escaño, Alicia Agut, Gabriel Latorre, Lucas Martín, Saturnino García. Rendeu o Prêmio Goya de Melhor Filme e Melhor Diretor. Rendeu à Victoria Abril o Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim de 1991.

Considerando o gênero uma das mais poderosas fontes identitárias humana, Guillamón Carrasco (2014) destaca seu uso no processo de redefinição da identidade social e nacional, analisando discursos de redefinição de gênero no filme *Os Amantes*. Considera o filme sintomático da (re)escritura vinculada à continuidade / descontinuidade de discursos que marcaram a transição do franquismo à democracia.

Muñoz (2013) resume o filme da seguinte maneira: “O jovem Paco (Jorge Sanz) se debate entre o amor de duas mulheres: sua noiva tradicional (Maribel Verdú) e uma amante rica (Victoria Abril) que sabe tudo nas artes do amor, que competem entre si”. Calderón (2011) o qualifica como um filme inesquecível e mítico.

A história não é complexa em elementos, mas o drama é trabalhado de modo intenso. Passa-se na Espanha pós-guerra. Paco, noivo de Trini, fica sem emprego após deixar o exército. Ao procurar um quarto para alugar, vai morar no apartamento da viúva Luisa, que passa a ser sua amante. Trini descobre a traição e busca em seu corpo um meio de reconquista.

O filme se diz baseado em um fato real ocorrido em 1949. Pelas características da narrativa, há a subversão à representação do corpo e da sexualidade feminina como meros objetos de espetáculo do desejo masculino (BALLESTEROS, 2001). Ballesteros (2001) considera que ocorra uma representação estilizada do período histórico do pós-guerra para facilitar a comercialização e o acesso ao público nacional e internacional, sendo

a estilização visível, sobretudo, na personagem Luisa (Victoria Abril), em seu figurino, no espaço que habita, incluindo o lugar onde ocorrem as relações sexuais, que a definem como personagem e guiam o fio narrativo da obra.

Ocorre uma “feminilização” do protagonista ou a desconstrução do padrão sobre o qual a masculinidade é defendida no franquismo, estereótipo renunciado por Paco ao rejeitar a carreira militar (GUILLAMÓN CARRASCO, 2014). Revelando a aversão pela imagem robusta do soldado valente, Paco representa, conforme a autora, uma masculinidade passiva, menos viril e mais infantilizada. Reforçando a quebra da robustez de soldado e de suas formas tradicionais masculinas presentes no imaginário franquista, é exibido, com aparente naturalidade, o corpo esbelto de Paco (GUILLAMÓN CARRASCO, 2014). Em diferentes momentos, o filme é assim construído, entre o reforço dos ideais de Franco e a ruptura de padrões.

Guillamón Carrasco (2014) lembra que, nas primeiras cenas, a cotidianidade dos noivos Trini e Paco é desenvolvida sempre em cenários públicos, o que remete à vigilância social à qual estavam submetidas as relações amorosas no franquismo. Apresenta a feminilidade normativa de Trini, inicialmente definida no território do desejo reprimido, da aceitação do sistema e nos pilares defendidos pela ditadura: religião, família e exército (trabalhava como assistente na casa do comandante do grupo no qual seu noivo serviu). O vínculo de Trini à norma social é visto desde a primeira sequência, na qual ocorre uma missa militar, sendo representada a hierarquização de relações de gênero e classe do período. Ao longo do filme, nota-se Paco rejeitando os citados pilares.

Por vezes, os papéis parecem se inverter e o *ingênuo* protagonista masculino, Paco, é o objeto de atração fatal e de jogos eróticos. As duas protagonistas representam os dois polos da dicotomia tradicional, inevitável no produto comercial franquista: de um lado a mulher virginal, inocente e pura, representada por Trini (Maribel Verdú), uma jovem que se entrega com o propósito de deixar seu noivo feliz, sem pedir nada em troca; do outro, a *femme fatale*, sedutora e amoral, na pele de Luisa, a viúva lasciva que domina e exige a entrega incondicional do amante. Veem-se na tela a mulher que morre por amor e a mulher que mata por amor em um enfrentamento mediado e favorecido pelo homem (BALLESTEROS, 2001).

Analisando os papéis femininos no filme, Guillamón Carrasco (2014) também os apresenta como centrados na clássica dicotomia da mulher virginal (*la "chica buena", la norma social*) e da mulher carnal (*el desvío de la norma*), uma ambivalência discursiva de modelos hollywoodianos, relacionados ao melodrama (representado em Trini) e ao *film noir* (representado em Luisa). Esse fator se encontra com Ballesteros, visto o uso do termo *femme fatale* para Luisa e a menção do melodrama e da pureza em Trini. Guillamón Carrasco demonstra fissuras e contradições nessa dicotomia, questionando a aparente estabilidade e coerência dos estereótipos.

A protagonista do filme possui as aspirações de ascensão social e econômica da classe trabalhadora, como reconhece Guillamón Carrasco (2014). Considerando que o discurso da divisão sexual do trabalho se disfarce de universal, a-histórico e não ideológico, a autora observa uma face dessa lógica: a ideia de exclusão da mulher da vida pública, colocando a ela o âmbito privado da casa, dado o suposto destino de mãe. Mesmo a independência econômica de Trini não implica, necessariamente, a emancipação feminina, por não afastá-la da pressão dos papéis sociais. Outro fator que pode ser mencionado é que Luisa, a personagem feminina que assumiu papéis fora da esfera doméstica, foi punida.

198

Apesar do disfarce da naturalização dos papéis sociais e da sexualidade, eles não são biologicamente dados, mas culturalmente construídos. Os diversos modos de fazer-se mulher ou homem, conforme Louro (2001), são sempre sugeridos, anunciados, promovidos socialmente, atualizados, condenados ou negados, de modo que novas identidades sociais possam se fazer visíveis. No trabalho, no doméstico, na convivência social, na realização de desejos corporais ou em outras esferas sociais, as identidades, para além de pessoais, abrangem questões de dimensão sociopolítica, sendo *aprendidas* e construídas no decorrer da vida, por todos, de muitas maneiras, consideração que contribui na análise do filme.

Ajustando seu trabalho fora da própria casa ao discurso franquista, Trini o considera uma situação temporária e um sacrifício necessário para atingir seu ideal, de modo que Guillamón Carrasco (2014) aponte que ela não queira mudar as regras do jogo, mas estar adequada a elas. Ocorre a possibilidade de ruptura do cenário ideal de cuidadora da residência e do possível marido quando Trini manifesta o interesse em abrir uma mercearia para que possa manter Paco até que ele encontre um trabalho (GUILLAMÓN CARRASCO,

2014). O doméstico surge como um ideal a ser alcançado por Trini, não algo inerente ao seu corpo de mulher, mas algo a que aspira, um caminho da feminilidade a se realizar continuamente, sendo coroado pelo matrimônio.

Para Ballesteros (2001), *Amantes* se distancia do cânone erótico por mostrar o corpo nu masculino de Paco em várias cenas, geralmente passivo e submisso à iniciativa de Luisa e, posteriormente, indiferente à entrega de Trini, porém observa que isso não ocorre buscando a satisfação do público feminino. Há um primeiro plano de seu órgão genital, geralmente invisível no cinema não-pornográfico e, provavelmente, o primeiro do cinema espanhol; contudo ele não está em ereção. A famosa cena do lenço está dirigida à satisfação de Paco, mas não existe nenhuma equivalente para as mulheres. O nu masculino foi uma inovação, mas nem o tratamento visual nem os diálogos que o acompanham equivalem, em nenhum instante, ao exibicionismo e à estilização impostas sobre o corpo feminino, negando à espectadora o prazer visual concedido aos espectadores heterossexuais.

As cenas do ato sexual se concentram no corpo de Victoria Abril, fetichizado com lingerie sexy. Ela aparece usando batas de seda, espartilho de renda ou seda, meias com costura e ligas, salto alto, em uma iluminação suave, para contribuir com o ambiente de excitação sexual. Seu corpo vira objeto de luxo. Como no pornô suave, o desejo do protagonista e do espectador heterossexual é ativado diante da imagem do corpo da mulher adornado de fetiches. A atriz empresta a iconografia da prostituta; a encenação imita o prostíbulo para transformar o privado em um discurso público. Os gestos provocativos e o vestiário estilizado explicam a atração fatal de Jorge e excitam o espectador, que desfruta da ilusão de ser o objeto da sedução da sempre disponível mulher madura. Os primeiros planos do corpo feminino semivestido reforçam o exibicionismo. Seu traje atua como fetiche e signo sedutor (BALLESTEROS, 2001).

Paralelamente, a inscrição de Trini à norma social apresenta fissuras quando a esposa do comandante mostra inconvenientes na vida matrimonial, como a aceitação diante da traição masculina. Buscando resgatar seu noivo e seguindo o conselho da patroa, Trini tenta representar a mulher sensual ao oferecer a sua virgindade. Contudo, seu ato sexual com Paco foi marcadamente não erotizado, sendo apresentado como uma entrega, em

uma atitude passiva, ante um noivo surpreso e resignado, contrastando com a sofisticação das cenas íntimas envolvendo Luisa (GUILLAMÓN CARRASCO, 2014), o que também é discutido por Ballesteros.

Quando Trini, a jovem inexperiente e pura, decide entregar sua virgindade, como detalha Ballesteros (2001, p. 189), um plano médio emoldura o púbis angelical, mostrando meias grossas de cor de carne, a saia enrolada e as pernas desajeitadamente semiabertas. O ato sexual parece um sacrifício e é condenado ao campo das elipses. Depois, junto aos passos de sua mãe, o diálogo com Paco e a indiferença dele, diante da solicitação sexual, são patéticos e anticlimáticos.

Há um grande poder subversivo à sexualidade feminina neste filme, pois as protagonistas, principalmente Luisa, controlam sua sexualidade e a dirigem buscando satisfazer seu próprio desejo. O papel sexual dominante de Luisa é favorecido pela associação que o público estabelece entre a atriz Victoria Abril e a força sexual. Contudo, mesmo que a narrativa coloque às mulheres a iniciativa sexual, esteticamente, a sexualidade feminina permanece no terreno do fetiche. Uma cena chave de excitação sexual, usada para comercializar o filme, mostra Luisa de costas, com espartilho, lingerie, meia-calça e salto alto, sobre Paco, seguido de um plano frontal das nádegas coroadas pela liga preta (BALLESTEROS, 2001).

À parte a excessiva erotização de Luisa ao representar a alternativa à feminilidade submissa, Silvia Guillamón Carrasco (2014) aborda um fator amplamente teorizado pela crítica feminista do cinema: a “masculinização” da mulher que se aparte do modelo tradicional de passividade, ao adotar um papel dominante. Menciona a questão da dificuldade cultural de imaginar um “sujeito mulher” fora dos parâmetros patriarcais. A autora (p. 45, tradução livre) recorre a Ann Kaplan (1988)³ para a qual a mulher, ao ocupar “um papel dominante no cinema, habitualmente perde suas características tradicionalmente femininas, não seu atrativo físico, mas sim o aspecto amável e humano, convertendo-se em um ser frio, calculista e manipulador”. A inversão dos papéis não supõem uma transformação

3 KAPLAN, Ann. **Women & Film**. Both sides of the Camera. Londres e Nova York: Routledge, 1988.

das categorias masculino e feminino, mas parece ser usada, de acordo com a análise de Guillamón Carrasco (2014), para condenar a mulher em seu papel dominante e, assim, em sua vida desviada da norma.

Ballesteros (2001) admite que a morte de Trini também se significa por meio do ato de renunciar ao fetiche. Trini retira seus sapatos de salto alto e coloca seus pés descalços na branca neve. As gotas de sangue que caem e mancham a neve representam a dupla imolação de sua virgindade. A espectadora sofre com Trini, que não obteve o prazer de seu sacrifício; a espectadora tampouco vibra com Luisa, cuja paixão e desejo não têm limites.

Enquanto a abnegação de Trini e o excesso sexual ou passional de Luisa são castigados, o desejo masculino é satisfeito, como observa Ballesteros (2001). A disponibilidade e experiência sexual de Luisa não se materializam em orgasmo, mas permanecem estritamente no terreno do discurso verbal. Esse fator é reforçado pelas constatações de Guillamón Carrasco (2014) de que embora o filme aponte que o ideal feminino de Franco entre em choque com uma sociedade dificilmente adaptável a ele, o texto da obra mantém a elaboração da fantasia ao redor da dicotomia de papéis femininos advindos do cinema patriarcal.

O masculino, em Paco, foi apresentado como vítima da influência manipuladora e dos encantos femininos, na *femme fatale* Luisa, como destaca Guillamón Carrasco (2014). Foi Luisa quem conduziu os passos do “pobre rapaz” no terreno sexual e econômico, culminando com a indução do assassinato de sua noiva:

Em suma, o que o filme explora amplamente é, precisamente, esta ideia: a exculpação do verdadeiro assassino e a culpa feminina – de Luisa, como instigadora; de Trini, como executora – na morte (suicídio) da protagonista, reduzindo as implicações ideológicas da representação do triângulo amoroso e do crime, como mostrado no filme, a um conflito de interesses. [...] Paco não assassina sua noiva, ela decide suicidar-se e pede sua ajuda para fazê-lo (p. 49-50, tradução livre).

De forma geral, neste filme, Victoria Abril e Maribel Verdú possuíram presenças marcantes. A expressão de gênero, envolvendo suas roupas, sua postura (física, social ou sexual), a maneira com que se dirigem à figura masculina ou a outra figura feminina, a ocupação exercida, os locais frequentados e seus hábitos, apontam para os papéis de

gênero que as personagens constroem. É difícil medir a influência do filme, mas deve ser considerado que, no período, o debate sobre gênero possuía uma dimensão menor que no atual, tendo em vista que as referências existentes repercutem na formação de conceitos nos membros da sociedade.

Victoria Abril desempenhou a imagem da Espanha que se moderniza, ligada aos novos papéis sociais femininos. Luisa, personagem por ela interpretada, mora sozinha, encontra renda em negociações perigosas e também no aluguel de um quarto em sua casa. Torna-se a amante dominadora do jovem locatário, e é a motivadora do crime que ele comete, além de, um dia, já ter assassinado seu próprio marido. Enquanto isso, Maribel Verdú interpretou Trini, a virgem que se oferece em sacrifício pela felicidade de seu amado, após ter perdido o sentido da própria vida. Sua autorrealização se liga, portanto, à sua felicidade conjugal com o homem que ama. Causando a disputa entre elas, Paco (Jorge Sanz) representa um homem que se deixa levar e tira proveito das oportunidades surgidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema espanhol pós-Franco faz transparecer as possibilidades de construções do enredo. A censura trazida pelo regime franquista contrasta com a não-censura que, nos anos 1980, foi sendo construída pelo regime democrático, soando como novidade a se sujeitar a uma oposição ainda presente entre setores do próprio governo, bem como a um conservadorismo e a um medo que ainda pairava sobre a população. Nos anos 1990, muitas dessas amarras se fazem distantes, em um cinema que, embora carregue as heranças históricas, é desenhado em um espaço que possui novas características.

Como em outros ambientes, no cinema, por vezes, palavras e gestos são colocados sobre mulheres de maneira que não estão visíveis as personagens em si, mas a ideologia social, da qual os autores façam parte. Ocorre que é comum que tal ocultamento e sobreposição de identidade não seja identificada, visto que os filmes costumem repetir os mesmos discursos do meio social. Quando notada, é comum que a responsabilidade das falas ou atitudes recaia mais sobre a personagem do que sobre a produção, sendo justificada a partir da personagem. Assim, o discurso hegemônico aparece camuflado, arrazoado ou minimizado.

Cabe perceber que a transição de pensamentos, da vida social para o autor e do autor para a personagem, retorna para o ambiente social por meio do público, fortalecendo o pensamento inicial, em um ciclo vicioso. Apesar da constância desse mecanismo não ser identificada com facilidade no cinema, de modo geral, ela é mais visível em casos de maior impacto, por se inserir em um universo inovador ou por adentrar em ambientes ousados, talvez até convencionalmente *proibidos* ou negados, gerando estranheza ou alarde. Dado seu caráter, o cinema Espanhol pós-Franco, especialmente nos anos 1990, ilustra essa transposição com maior nitidez.

É fato que a hegemonia masculina define o produto cultural. Estudar os papéis sociais de gênero na ficção constitui um modo de estudar como os gêneros podem estar sendo vistos ou almeçados na vida social, pois a ficção, por vezes, se inspira na realidade e a ela oferece modelos.

Com o surgimento do audiovisual, o domínio masculino segue prevalecendo. O elevado número de homens no cinema, falando, direta ou indiretamente, sobre gênero e sexualidade é mais um reflexo de uma sociedade na qual, desde o surgimento da escrita, o masculino detém maior acesso (quando não exclusivo) à expressão pública. Tal predominância favorece a liberdade do homem impor seus conceitos sobre as mulheres, produzindo materiais com visões masculinas sobre o mundo, constituindo uma manifestação de influência e controle, na medida em que difunde um discurso que será assistido e, de alguma forma, absorvido por muitas pessoas.

As identidades de gênero e de sexualidade, incluindo os papéis sociais, não sendo dados pela natureza, mas construídos socialmente, não são fixos e podem se alterar. No cinema, tais papéis são abordados de acordo com conveniências do momento, geralmente ligadas aos interesses ideológicos ou comerciais dos produtores e patrocinadores, de modo que a história cinematográfica da Espanha, assim como de outros países, é mais bem entendida quando considerados os seus momentos políticos. Podem ser observados os interesses do governo e os modos de o cinema usar os papéis sociais de gênero para difundir diversas imagens da Espanha.

Ao demonstrar a liberdade do homem e a carência afetiva da mulher ou a sua emancipação, o cinema do período, por vezes, aponta para a necessidade de a mulher servir sexualmente ao homem, ou ser por ele realizada, de modo a justificar a exaltação erótica. Embora homens também tenham recebido alguma exibição erótica no período, quando não associada a seu vigor físico e jovialidade, ela parece ser usada como complemento à exibição da mulher. A exibição erótica da mulher é mais constante e significativa. O voyeurismo cinematográfico se faz sentir envolvendo atrizes, de modo que a erotização da mulher no cinema espanhol se torna visível no período estudado, tendo em *Os Amantes* um exemplo.

A exibição erótica de corpos por parte da mídia, que frequentemente se relaciona com os interesses de difusão de padrões de beleza/sensualidade e com a influência da indústria cultural, possui o reforço no cinema espanhol de um papel comercial e ideológico. Há o desejo de transmitir uma imagem de Espanha moderna e há o interesse da indústria cultural de tornar o filme mais moldado para a venda e para a recepção, pautado, sobretudo, na busca de tornar o filme agradável ao espectador masculino heterossexual, importante público para o qual o espetáculo do nu feminino e das cenas de sexo, de modo geral, é oferecido.

O fato de a sociedade globalizada estar cercada de reforços midiáticos para modelos de papéis a serem seguidos (que incluem tanto a imagem física como a comportamental), somado à exibição erotizada de mulheres que atendam a esse modelo, mais o interesse pela transmissão de uma imagem moderna da Espanha, incluindo esses novos papéis femininos, pode ter gerado uma expectativa de papel social da mulher.

Ainda que a exibição de novos papéis femininos guarde um lado positivo, ela atende a interesses específicos e frequentemente é construída para o olhar de grupos específicos, não privilegiando as visões femininas. Portanto, a mulher em posição de liberdade sexual não é algo a ser comemorado por si só, mas um fator a ser pensado no contexto da produção e nas possibilidades de recepção e interpretação. Deve-se pautar quanto aos interesses que o filme atenda, aos papéis que ele reforce ou questione e à

satisfação de quem é voltado. A excessiva atenção dada à erotização e ao discurso opressor pode prejudicar a sociedade na percepção da identidade feminina, se contrapondo às características pessoais de cada mulher.

REFERÊNCIAS

BALLESTEROS, Isolina. **Cine (Ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España pós-franquista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

BENET, Vicente J. **El cine español**. 1. ed. Barcelona: Paidós, 2012.

CALDERÓN, Rafael. Escenas eróticas del cine español. **Cineralia.com**. 17 out. 2011. Disponível em: <<http://www.cineralia.com/2011/10/17/escenas-eroticas-del-cine-espanol/>>. Último acesso em: 23 set. 2017.

CARVALHO, Marcel Fonseca. **O cinema como fonte de pesquisa na educação escolar: uma análise da ditadura militar brasileira**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Maringá, UEM, Programa de pós-graduação em educação, 2009.

GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. Entre la ley y el deseo: la problemática dicotomía de los roles de género em *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). **Revista Comunicación**, n. 12, v. 1, pp. 38-51, 2014. Disponível em: <http://www.revista.comunicacion.org/pdf/n12/Articulos/A3_Guillamon-Carrasco_Entre-la-ley-y-el-deseo.pdf>. Último acesso em 23 dez. 2017.

GUTIÉRREZ-ÁLVARES, Pepe. In memoriam: Vicente Aranda, um cineasta de la heterodoxia. **Viento Sur**, 28 maio 2015. Disponível em: <<http://www.vientosur.info/spip.php?article10129>>. Último acesso em: 22 set. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: _____. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni. O cinema como ferramenta de análise e transformação cultural: o franquismo em Bigas Luna. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. [suporte eletrônico]. 1º sem. 2013. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/64>>. Último acesso em: 30 set. 2017.

MUÑOZ, Mónica. Las mejores escenas de sexo del cine español. **Cupon.es Magazin**. 16 jul 2013. Cine / Entretenimiento. Disponível em: <<http://cupon.es/magazin/las-mejores-escenas-de-sexo-del-cine-espanol/>>. Último acesso em: 1 out. 2017.

NAVARRO, Márcia Hoppe; SCHMIDT, Rita Terezinha. A questão de gênero: ideologia e exclusão. **Anais do 2º Congresso Internacional sobre a Mulher, Gênero e Relações de Trabalho**, Goiânia, p. 85-96, 2007.

OS AMANTES (*Amantes*). Direção: Vicente Aranda. Produção: Pedro Costa e José Luis Rubio. Intérpretes: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú e outros. Roteiro: Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero e Vicente Aranda. Espanha: Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A./ Televisión Española (TVE), 1991. 1 DVD (103 min), son., color.

PAIVA, Cláudio Cardoso. Mídias e conexões latinas: tradição e modernidade no cinema espanhol. João Pessoa, fev. 2006. **Revista eletrônica Temática**. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/2006/04.pdf>>. Último acesso em: 1 out. 2017.

PEREIRA, Daniela Ribeiro. Operação propaganda! O cinema espanhol: do Franquismo à Transição Democrática (1939-1978). In: ABRAO, Janete (org.). **Espanha**: Política e Cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 41-65.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, César Augusto dos. **Subversão do silêncio**: o resgate de histórias de mulheres na ficção de Eduardo Galeano. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2009.

LUZ, CÂMERA, CAPTAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS MECANISMOS FEDERAIS DE FOMENTO E INCENTIVO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO APÓS O FIM DA EMBRAFILME

Igor Halter Andrade¹

RESUMO: O presente artigo apresenta uma análise dos mecanismos federais de incentivo e fomento à produção cinematográfica no Brasil após o fim da Embrafilme nos anos 90. Em linhas gerais, a pesquisa segue um viés histórico-descritivo, com o intuito de despertar reflexões a partir de dados e elementos extraídos das respectivas leis, medidas provisórias e demais fontes, uma vez que tais enunciados regem o sistema brasileiro de cultura com reflexos, inclusive, no setor privado. Para tanto, foi delineada uma abordagem acerca das políticas culturais e da economia cultural no Brasil que privilegia um teor crítico sobre as transformações que ocorreram em tais âmbitos. O objetivo do presente texto é a compreensão dos aspectos históricos que levaram aos modelos atuais de gestão, principalmente após o decreto de extinção da Embrafilme, em março de 1990, e a privatização das empresas estatais na mesma década, que geraram consequências graves em todo o setor cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Política. Cultura. Cinema. Brasil.

207

LIGHTS, CAMERA, FUND-RAISING: AN ANALYSIS OF THE FEDERAL MECHANISMS OF PROMOTION AND INCENTIVE TO BRAZILIAN AUDIOVISUAL AFTER THE CLOSURE OF EMBRAFILME

ABSTRACT: The present article presents an analysis of the federal mechanisms of incentive and promotion of the cinematographic production in Brazil after the Embrafilme closure in the 90s. Briefly, the research follows a historical-descriptive bias, with the purpose of stimulating ponderations from data and elements extracted from laws, provisional measures and other sources, since such statements regulate the Brazilian culture system with repercussions, including in the private sector. In order to do so, an approach was developed with cultural policies and cultural economics in Brazil that privilege a critical content on the transformations that occurred in such areas. The objective of this text is the understanding of the historical aspects that led to the current models of management, especially after the Embrafilme decree of extinction in March 1990, and the privatization of state-owned companies in the same decade, which had serious consequences throughout the cinematographic sector.

KEYWORDS: Politics. Culture. Cinema. Brazil.

¹ Bacharel em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Graduando em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Este artigo é resultado de pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Profa. Dra. Salete Paulina Machado Sirino. Contato: igorhalter@gmail.com

INTRODUÇÃO

No que concerne ao tema das políticas públicas culturais no Brasil, grande parte da produção acadêmica levanta questionamentos a respeito do sistema que se impõe a partir das leis de incentivo formuladas na década de 1990, bem como do contexto político em que foram criadas. Cabe, desta forma, avaliar, também, em quais aspectos a presença da iniciativa privada é positiva ou negativa em tais políticas. Alguns autores entendem que as exigências de produção estabelecidas pelo mercado audiovisual atropelam o processo de criação e subjagam o fazer artístico às regras desse mesmo mercado – que tem como objetivo principal o lucro – enquanto outros têm uma visão otimista desse contexto.

Segundo Brant², o sistema de renúncia fiscal transforma a arte, incluindo o cinema, em objeto de consumo que se submete ao desejo do mercado. O Estado autoriza, através desse mecanismo, que empresários sejam os curadores das obras de acordo com os seus próprios interesses. Não basta obter aprovação dos projetos no âmbito estatal: os produtores culturais precisam convencer os departamentos de marketing das empresas que seu filme, por exemplo, trará vantagens comerciais para além do abatimento fiscal, que façam o investimento da marca “valer a pena”. Conseqüentemente, o produto perde muito de sua carga cultural, pois não deve ser visto como um objeto desagregado de seu valor histórico e social, como afirma Cesnik³ em seu guia.

Reis⁴ destaca os objetivos do Estado e da iniciativa privada com relação aos investimentos na cultura: o primeiro visa um desenvolvimento do ramo, tentando alcançar o maior público possível, além de uma movimentação da economia. Já a segunda avalia os projetos conforme suas possibilidades comerciais; as propostas são transformadas em números, é necessário ter cuidado com o nome da marca e que se apresente um discurso interessante à empresa. Ainda de acordo com Reis, assim como a economia influencia a cultura, o oposto também é verdadeiro: a cultura de uma sociedade influi nas decisões econômicas e acaba pesando nos rumos de seu desenvolvimento socioeconômico. Por

2BRANT, Leonardo. **O poder da cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009.

3CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do incentivo à cultura**. 2.ed. Barueri, SP: Manole, 2007.

4REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

essa razão, os investimentos em cultura por parte do Estado devem favorecer a diversidade de expressão e incentivar o uso de tecnologias e conhecimento locais, com ênfase nas interações dentro da comunidade nacional.

Dadas as reflexões, a presente pesquisa buscou analisar os mecanismos de fomento e incentivo à cultura que surgiram a partir dos anos 1990 e suas consequências diretas. Em especial: as políticas públicas culturais, o funcionamento do mercado cultural e a circulação do cinema nacional após o fim da Embrafilme.

ESTRUTURAÇÃO DOS MECANISMOS FEDERAIS DE FOMENTO E INCENTIVO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO APÓS O FIM DA EMBRAFILME

Assim que assumiu o posto de presidente da república, em março de 1990, Fernando Collor de Mello deu início ao seu projeto de governo, que, alinhado a uma política neoliberal, pretendia reformular profundamente a política nacional. As primeiras ações tomadas pelo então presidente marcaram o fim de mais um período na história do cinema e da cultura no país, uma vez que a lei nº 7.505/86 (conhecida como lei Sarney) – até então a única no Brasil responsável pelo incentivo fiscal para investimentos na cultura – foi revogada através da medida provisória 151⁵. Além disso, o próprio Ministério da Cultura (MinC) foi transformado em secretaria do governo e, como remediação, foi criado o Instituto Nacional de Atividades Culturais (INAC), que receberia as atribuições, receitas e acervos das empresas públicas federais, autarquias e fundações extintas, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho de Cinema – responsável pela normatização e fiscalização da indústria e mercado cinematográficos no Brasil – (Concine), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e a Fundação Nacional das Artes (Funarte).

A aplicação repentina das medidas – sem uma análise histórica do funcionamento do mercado audiovisual no Brasil e das possíveis consequências das mudanças – resultou em um enorme abalo na produção cinematográfica do período, que estava intrinsecamente ligada ao Estado através da Embrafilme⁶.

5 Medida Provisória 151, de 15 de março de 1990.

6 MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 17.

A Embrafilme foi uma empresa de economia mista com capital predominantemente estatal criada em 1969. Em seu período de funcionamento, foi responsável por regular a produção do cinema nacional através do financiamento da produção, da distribuição e da garantia de exibição (aplicando a cota de tela⁷ para conteúdos nacionais). Foi também nesse período que o cinema brasileiro bateu recordes de público. No entanto, após um agravamento da crise econômica durante o governo Sarney, a empresa começou a enfrentar obstáculos e passou a ser questionada em diversos setores do país, inclusive entre os cineastas. Na mídia, aconteceu uma ofensiva ao modelo de produção, com críticas ferrenhas à temática dos filmes, à qualidade técnica e à ineficácia da Embrafilme, chegando a ser questionada a viabilidade de um cinema brasileiro que necessita de tutela estatal. Como agravante da situação, surgiram, no período, denúncias de corrupção e mau uso do dinheiro público, que prejudicaram os níveis de aceitação desse cinema pelo público⁸.

Por conta de desses fatores, a extinção da Embrafilme não gerou grandes críticas, mesmo entre a classe cinematográfica, pois havia um consenso de que os problemas administrativos do modelo impossibilitavam seu desenvolvimento. A maior adversidade veio da ausência de contrapropostas e políticas culturais para substituir o que se aplicava até então. Nesse momento, o cinema brasileiro viu seu principal meio de produção e distribuição desaparecer e perdeu sua proteção frente ao cinema estrangeiro (em especial o hollywoodiano), pois a cota de tela fora extinta junto com a Embrafilme e houve uma ampla abertura para importações de filmes, que possibilitou a tomada incondicional das salas de cinema por produtos estadunidenses⁹.

7 Segundo explicação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), a Cota de Tela é um mecanismo regulatório que visa assegurar uma reserva de mercado para o produto audiovisual nacional em face do produto estrangeiro. Tal mecanismo funciona através da “reserva de dias” ou da “reserva de horas” para exibição obrigatória de conteúdo brasileiro em diferentes plataformas e foi empregado pela primeira vez no Brasil na década de 1930.

8 ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. **Este Milhão é Meu**: Estado e Cinema no Brasil (1984-1989), 2003. In: MARSON, Melina Izar. op. cit. p. 21.

9 SILVA, J. G. B. R. **Comunicação e Indústria Audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009. passim.

A ausência de políticas pública para o campo cinematográfico criou um estado de pânico entre os realizadores, que chegaram a falar em “morte do cinema nacional”¹⁰. Como alternativa, muitos profissionais migraram para a publicidade ou para a televisão, enquanto outros buscaram realizar coproduções internacionais. Mesmo nas tentativas que se sucederam ainda houve transtornos, pois o governo deixou de cumprir com contratos assinados na época da Embrafilme, o que paralisou a produção de vários filmes. A desestabilidade econômica também impediu cineastas, que produziam de forma independente, de realizarem seus filmes, pois toda a sociedade passava por um período de recessão¹¹.

Após um período de análise, o governo decidiu utilizar o dinheiro que seria da Embrafilme para fomentar a produção cinematográfica – medida que só seria regulada após a renúncia de Collor – e também elaborou um projeto de financiamento para a produção de filmes através de uma linha de crédito do Banco Nacional de desenvolvimento Social (BNDS) com juros subsidiados, mas os pedidos de financiamento deveriam vir acompanhados de garantias de pagamento, estudos de viabilidade do filme e possibilidades de êxito comercial.

No início de 1991 foi restabelecida a cota de tela para o cinema nacional e a obrigatoriedade de filmes brasileiros nos acervos das vídeo-locadoras, mas as medidas teriam fim em 31 de dezembro do mesmo ano, pois eram concebidas apenas como incentivos para os filmes se inserirem no mercado. Ainda assim, tais ações não foram suficientes para estimular a produção no país e geraram reações por parte dos realizadores. No mesmo ano, o então secretário da cultura, Ipojuca Pontes, deixou a Secretaria, sendo substituído por Sérgio Paulo Rouanet.

Rouanet apresentou novas propostas para a cultura pouco depois de assumir a secretaria, dentre elas, a mais notória, uma reedição das medidas de incentivo com base na dedução do imposto de renda que eram desempenhadas na lei Sarney. Em dezembro de 1991, aprova-se a lei que instituía o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que ficou conhecida como lei Rouanet¹².

10 NAGIB, Lúcia. **Cinema da Retomada**: O depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 154.

11 SILVA, J. G. B. R. op. cit., loc. cit.

12 Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

A medida propunha que os bens culturais fossem financiados de três maneiras: com patrocínio direto do Estado, através do Fundo Nacional de Cultura (FNC); da venda de cotas de patrocínio para financiar espetáculos, publicações e equipamentos através do Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART); e do patrocínio direto dedutível do imposto de renda através do incentivo a projetos (Mecenato). Uma das principais diferenças entre a lei Rouanet e a lei Sarney foi a necessidade criada pela nova lei de aprovação prévia dos projetos pelo governo federal, que passaria a avaliar o mérito e a viabilidade dos inscritos.

Após a aprovação da lei, somado a alterações posteriores, o repasse de recursos que alcançam o cinema (e que vigora até hoje) ficou dividido da seguinte forma, nas palavras de Ikeda¹³:

O aporte de recursos pode ser realizado segundo dois tipos: as doações ou os patrocínios. Nas doações, os recursos são repassados ao projeto, de modo que o doador não receba nenhum tipo de benefício indireto com o aporte dos recursos, além do abatimento no imposto a pagar. Dessa forma, o doador não pode vincular promocionalmente sua marca quando da exploração comercial da obra. Além disso, a transferência dos recursos deve ser de modo definitivo e permitido apenas para pessoas físicas ou para empresas sem fins lucrativos. Já o patrocinador se beneficia indiretamente com o aporte dos recursos além do mero abatimento no imposto a pagar, seja com a exposição de sua marca tanto nos créditos da obra quanto no seu material de divulgação (pôsteres, cartazes, banners, etc, no caso de uma obra audiovisual), ou mesmo com a associação de sua marca a um determinado produto audiovisual. Existem duas formas de incentivo na modalidade “Incentivo a Projetos Culturais”, previstos através de dois diferentes artigos da Lei: o Art. 18 e o Art. 25. A principal diferença entre o Art. 18 e o Art. 25 reside no enquadramento, ou seja, no tipo de projeto que pode ser aprovado para captação em um ou outro mecanismo. Os projetos passíveis de enquadramento pelo Art. 18 (no segmento audiovisual: produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média-metragem; projetos de preservação ou restauração de obras audiovisuais; difusão do acervo audiovisual; construção de salas de cinema em municípios de menos de 100 mil habitantes) possuem uma menor possibilidade de viabilidade comercial. Por isso, a dedução fiscal no imposto de renda a pagar por parte dos incentivadores é integral. Já os projetos enquadrados pelo Art. 25 (obras seriadas e filmes documentais) possuem uma maior possibilidade de retorno comercial, havendo, dessa forma, uma dedução fiscal apenas parcial. Essa diferenciação entre os dois artigos, [é] estabelecida apenas a partir de 1999, com a Lei 9.874/99 [...] Assim, enquanto o percentual de dedução fiscal para os projetos passíveis de enquadramento pelo Art. 18 é de 100% do valor aportado (dedução integral), a dedução para os projetos pelo Art. 25 é apenas parcial, com percentuais que variam entre 30% a 80%, dependendo da natureza jurídica do incentivador (pessoa física ou pessoa jurídica) e do tipo do incentivo (doação ou patrocínio).

13 IKEDA, Marcelo. **O Impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de “retomada” do cinema brasileiro**. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE DIREITOS CULTURAIS, 2., 2013, Fortaleza: UFC. Disponível em: <<http://www.direitosculturais.com.br/download.php?id=71>> acesso em 25 de maio de 2016.

O mecanismo para o patrocínio a filmes de longa-metragem de ficção foi posteriormente substituído pelo Artigo 1ºA da Lei 8.685/93¹⁴. Apesar de bem recebido, os cineastas não viam o PRONAC como suficiente para estimular a produção, que continuava espantosamente menor que na década anterior¹⁵, o que gerou uma pressão para que se elaborasse uma legislação específica.

Inicia-se então uma mobilização para que o Estado fomentasse os filmes diretamente, o que ocorre com o decreto 575¹⁶, que determina a transferência do dinheiro da Embrafilme para a Secretaria da Cultura e sua utilização na realização de filmes através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, uma grande vitória para o setor, que permitiu a volta no crescimento da produção. Também foi constituída uma Comissão de Cinema, que reaproximou o governo do campo cinematográfico.

Em 29 de dezembro de 1992, Fernando Collor renunciou à presidência após as denúncias de corrupção, a abertura do processo de impeachment e o movimento dos caras-pintadas em resposta ao fracasso do Plano Collor. Assume a partir de então o seu vice, Itamar Franco.

Itamar restabeleceu o MinC e criou a Secretaria do Desenvolvimento Audiovisual, que se ocuparia da legislação e da política cinematográfica como um todo. Em 20 de junho de 1993 foi promulgada a lei 8.685/93¹⁷, que ficou conhecida como lei do Audiovisual. A lei retomou a participação do Estado na produção audiovisual de forma mais intensa. Um dos estímulos se dava pela dedução de investimentos feitos em produções independentes, na compra de cotas negociadas no mercado de capitais. Por conta disso, financiar a produção de filmes via dedução no imposto de renda passou a ser altamente vantajoso, além de garantir um retorno financeiro para o investidor no Art. 1º da lei.

14 Lei 8.685, de 20 de junho de 1993.

15 Segundo dados oficiais apresentados no **Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual**, Brasília: SAV/MinC. 2000: A média de produção cinematográfica na década de 1980 era de 80 filmes por ano, enquanto em 1990 foram lançados 7 filmes; em 1991 10 filmes; e em 1992 apenas 3 filmes.

16 Decreto nº 575, de 23 de junho de 1992.

17 Lei 8.685, de 20 de junho de 1993.

Alógica desse novo mecanismo o transformou em prioridade para os investidores, o que reduziu a lei Rouanet a um possível complemento no investimento feito na lei do Audiovisual. Também são essenciais para o fomento do setor os artigos 1ºA, 3º e 3ºA; que constituem, segundo resume a ANCINE¹⁸:

Lei do Audiovisual/ Artigo 1ºA

O mecanismo substituiu o dispositivo da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91) para o patrocínio a filmes de longa-metragem de ficção, mas foi regulamentado de forma a permitir o incentivo a outros segmentos da indústria audiovisual, como a distribuição, a exibição, a preservação e a infraestrutura de serviços.

Lei do Audiovisual/ Artigo 3º

Foi criado para propiciar a associação entre produtoras brasileiras independentes e distribuidoras estrangeiras que atuam no país. Permite que essas empresas apliquem em filmes brasileiros de produção independente 70% do Imposto de Renda incidente sobre as remessas ao exterior decorrentes da exploração comercial de produtos no Brasil.

Lei do Audiovisual/ Artigo 3ºA

Inserido na Lei do Audiovisual pela Lei 11.437/06, possibilita a associação entre empresas de TV aberta e por assinatura e produtoras brasileiras independentes, por meio do investimento de parte do Imposto de Renda (até 70%) incidente sobre a remessa para o exterior de recursos oriundos da comercialização de conteúdo estrangeiro no país.

Em 1996 foi alterada a lei do Audiovisual, através da medida provisória 1.515¹⁹, que aumentou no limite a ser deduzido do imposto de renda das empresas de 1% para 3%; dobrou o limite de captação de R\$1,5 milhão para R\$ 3 milhões; e reduziu a verba destinada para a contrapartida de 40% para 20% do valor total do projeto. Em 1997 foi permitido incluir nos projetos valores destinados a empresas ou corretores responsáveis pela captação de recursos – atuando como intermediários entre os cineastas e as empresas patrocinadoras – em até 10% do orçamento total.

Além da aprovação da lei do Audiovisual, foi lançado o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que disponibilizou os recursos que seriam destinados à Embrafilme. Tais recursos foram distribuídos em 41 prêmios para a produção de filmes, que variavam

18 ANCINE – Agência Nacional de Cinema, disponíveis na **Carta de Serviços** do site da agência. <<http://www.cartadeservicos.ancine.gov.br/>>.

19 Medida Provisória 1.515-2, de 10 de outubro de 1996.

de US\$ 17 mil para curtas-metragens a US\$ 120 mil para longas-metragens, dos quais 4 deveriam ser dirigidos por estreadores. Dessa forma, seria promovida uma maior pluralidade de realizadores²⁰.

No mesmo período, o Ministério da Cultura lançou o Certificado de Investimento Audiovisual, com o objetivo de viabilizar a eficácia da lei recentemente aprovada. O certificado seria semelhante a uma ação na bolsa de valores: o produtor lançaria seus papéis na Comissão de Valores Mobiliários, e, através de agentes financeiros, permitiria sociedade no filme, com a emissão dos certificados²¹. Esse mecanismo poderia ser utilizado também para ampliar o circuito exibidor, a distribuição e a infraestrutura de indústrias relacionadas ao cinema.

Na lei Rouanet houve uma mudança na alíquota de dedução do imposto de renda (que passou de 2% para 5%); passou a ser reconhecida a função de agente cultural, que pôde ter seus custos reconhecidos nos orçamentos; ocorreu a extinção de prazos para a inscrição de projetos, permitindo que os mesmos pudessem ser inscritos em qualquer época do ano; e a avaliação dos projetos passaram a acontecer em 60 dias.

Segundo levantamento da revista eletrônica *Contracampo*²², cerca de 114 cineastas filmaram seus primeiros longas-metragens entre 1995 e 2003, além dos diretores veteranos que puderam retomar sua produção no período. Os estímulos permitiram uma abertura do campo cinematográfico para uma diversificação de realizadores, inclusive com um crescimento inédito no número de filmes dirigidos por mulheres e de diretores de fora do Sudeste do país.

A associação frequente feita entre o Cinema da Retomada e o governo FHC se dá por conta de sua fase de maior sucesso de público e de crítica, entre 1995 e 1998, que corresponderam ao primeiro mandato do então presidente. Nesse período, foram lançados 81 longas-metragens, dos quais 3 foram indicados ao Oscar - além de retomar exponencialmente a participação em grandes festivais como Veneza, Berlim e Cannes;

20 BRANT, Leonardo. **O poder da cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009. passim.

21 MinC – Ministério da Cultura, disponível na aba **Renúncia de Receita** no portal do ministério. <<http://www.cultura.gov.br/renuncia-de-receita>>.

22 “Dicionário: os 114 cineastas estreadores após 1995”. Revista eletrônica **Contracampo** nº 52, Agosto/Setembro de 2003 <www.contracampo.com.br>.

acumulando mais de 60 prêmios internacionais²³. Foi também nesse período que alguns filmes alcançaram mais de 1 milhão de espectadores, fenômeno que ainda não havia acontecido na década.

Passada a fase de euforia, as políticas de incentivo começaram a encontrar obstáculos: na imprensa surgiram denúncias de fraudes e o processo de privatização das empresas de telecomunicações – responsáveis por grande parte do investimento no cinema brasileiro através das leis de incentivo – prejudicou os produtores.

Por conta das perspectivas ruins para os anos seguintes, a classe cinematográfica voltou a pressionar o Estado para que se implantassem outras formas de apoio e fomento ao cinema nacional. O governo buscou o incentivo em outras esferas ao desenvolver programas como o Mais Cinema, que contava com o apoio do BNDES, Banco do Brasil e SEBRAE para disponibilizar um crédito que poderia ser utilizado como uma forma de empréstimo para produtores, distribuidores e exibidores. Também surge um programa de apoio à comercialização de filmes – para auxiliar produtoras e distribuidoras – que disponibilizou verbas para marketing nacional. Foram abertos editais de fomento direto para novos talentos, curtas-metragens, documentários e longas-metragens autorais²⁴.

Outra modificação para controle da produção foi implantada em março de 2000, quando o governo passou a exigir que os filmes contratassem empresas de auditoria para acompanhar a utilização do dinheiro captado e elaborar a prestação de contas, com o objetivo de passar uma maior credibilidade aos patrocinadores que estavam receosos em investir após as denúncias na mídia²⁵.

No segundo semestre de 2001 é assinada pelo presidente da república uma medida provisória com diretrizes que deveriam ser implantadas para a política cinematográfica. A nova legislação criou a Política Nacional do Cinema (PNC), que tinha como objetivo garantir uma maior estabilidade de toda a cadeia – da produção à exibição –; o Conselho Superior

23 MinC – Ministério da Cultura, **Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual** Brasília: SAV/MinC, 2000, apêndice 9, p. 67 – 69.

24 MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 132.

25 MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 136.

de Cinema, responsável pela elaboração de políticas, composto por representantes de ministérios e agentes do setor; e a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), que passaria a ser responsável pela regulação e fiscalização de todos os âmbitos do cinema e cobrança de impostos.

Foi prevista a criação de três programas para o investimento no setor audiovisual. O primeiro é o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (PRODECINE) – um dos mecanismos que recebem recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) que, segundo explicação da agência²⁶, contempla as seguintes áreas: produção de obras cinematográficas de longa-metragem; produção de longa-metragem via distribuidora; comercialização de obras cinematográficas de longa-metragem; complementação à produção de longa-metragem; projetos de produção de longa-metragem com propostas de linguagem inovadora e relevância artística; coprodução com países da América Latina. A divisão dos recursos é feita através de editais específicos divididos em linhas. O segundo é o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV) – mecanismo que foca suas ações na televisão e também recebe recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Por último há o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (PROINFRA). Todos estes programas estão previstos no art. 47 da MP, uma vez que o § 2º dispõe que cabe à ANCINE aplicar e fiscalizar os recursos, estes originados do Fundo Nacional da Cultura, especificamente do Fundo Setorial do Audiovisual, ao qual é destinada a arrecadação do CONDECINE. Nesse momento, o Estado voltou a se responsabilizar pelos dados e relatórios produzidos na fiscalização através do Sistema de Informações e Monitoramento da Indústria Cinematográfica e Videofonográfica. Voltou a ser instituída também a cota de tela.

A ANCINE tem até hoje um papel crucial na cadeia cinematográfica, principalmente por conta do recolhimento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE).

26 FSA – Agência Nacional de Cinema, disponíveis na aba **Programas** do site da agência. <<http://fsa.ancine.gov.br/programas/prodecine>>.

Foi dobrado novamente o limite de aprovação dos valores incentivados de R\$ 3 milhões para R\$ 6 milhões, em casos de uso simultâneos dos artigos 1º e 3º da lei do Audiovisual, além de reduzir de 20% para 5% o percentual de contrapartida privada dos projetos. Outra mudança fundamental foi a autorização do uso combinado das leis do Audiovisual e Rouanet em um único projeto.

Foi instituída a aplicação da CONDECINE para toda a cadeia cinematográfica, da produção à distribuição, além de uma modalidade específica para programadores estrangeiros de TV por assinatura: o art. 39, X, prevê um incentivo, conforme Cesnik²⁷, para coprodução de obras cinematográficas de curta, média e longa-metragem; a programadora fica isenta do pagamento da taxa e poderá adicionar à grade de programação nacional e internacional estes produtos audiovisuais.

Marson²⁸ apresenta os primeiros resultados da aplicação dos novos mecanismos:

No período compreendido entre 1999 e 2002 estrearam em circuito comercial mais de 100 filmes brasileiros, de variados gêneros, formatos e temáticas. Produzida pela Globo Filmes *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) que atingiu mais de 2 milhões de espectadores, e o polêmico drama *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) que ultrapassou a marca de 3 milhões de espectadores, números que não haviam sido conseguidos por nenhum filme nacional desde o início da década de 90. Em termos comparativos, o maior sucesso até então, *Central do Brasil*, teve um público de 1,5 milhões de espectadores, mesmo após as indicações ao Oscar.

A Medida Provisória nº 2.228-1 também instituiu outras providências, como a criação dos mecanismos de benefício das programadoras (art. 39, X da MP), os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINEs) (art. 41) e o Prêmio Adicional de Renda (art. 54). Os FUNCINEs são fiscalizados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), como demonstra Cesnik²⁹, e administrados por instituição financeira

27 CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do incentivo à cultura**. 2.ed. Barueri, SP: Manole, 2007. passim.

28 MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 17.

29 CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do incentivo à cultura**. 2.ed. Barueri, SP: Manole, 2007. passim.

autorizada pelo Banco Central. O investidor participa de uma carteira de investimento, não de um projeto específico, e os projetos que tenham intenção de financiamento em algum FUNCINE deverão passar pela aprovação da ANCINE.

O Prêmio Adicional de Renda, previsto no art. 54 da medida provisória em questão, tem o objetivo de premiar empresas de produção, de distribuição e de exibição, envolvidas em obras cinematográficas brasileiras independentes de longa-metragem que tiveram êxito de bilheteria. O prêmio se dá através de apoio financeiro para investimentos no setor audiovisual, que deverão ter sua destinação proposta pela empresa premiada e aprovada pela ANCINE.

O Fundo Setorial do Audiovisual é uma medida criada pela lei 11.437³⁰ e regulada pelo decreto nº 6.299³¹, na passagem do primeiro para o segundo mandato do governo Lula, e corresponde a uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura – o setor cinematográfico, devido à sua organização, é o único na cultura que possui uma categoria específica. A criação do fundo representa um marco na política de fomento ao campo audiovisual no Brasil, pois aumentou a abrangência da atuação do Estado de forma direta e tomou de volta a responsabilidade sobre o investimento das verbas públicas, que, em nível federal, estavam nas mãos da iniciativa privada; além de alcançar toda a cadeia produtiva ao poder ser usado na produção, distribuição, exibição e infraestrutura através dos programas já mencionados da ANCINE³².

Os recursos proveem de diversas fontes do Orçamento da União, mas a principal é a arrecadação da CONDECINE e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL). A ANCINE³³ explica a arrecadação:

A Condecine tem como fato gerador a veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras audiovisuais com finalidade comercial e, a partir da [Lei 12.485/11](#), passou a ser devida pelos prestadores de serviços que se utilizem de

30 Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006.

31 Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007.

32 FSA – Agência Nacional de Cinema, disponíveis na aba **Introdução** do site da agência. <<http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/introducao>>.

33 Ibid. disponível na aba **Fontes e Receitas** do site da agência. <<http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/fonte-de-receitas>>.

meios que possam distribuir conteúdos audiovisuais, tais como as empresas de telecomunicações e operadoras de televisão por assinatura (serviço de acesso condicionado).

Além destas, o FSA aufere receitas decorrentes da cobrança de taxas e multas e do produto de rendimento de aplicações financeiras.

A disponibilização desses recursos no Fundo o transformaram, hoje, no mecanismo dominante para incentivo e fomento à indústria cinematográfica.

Após 5 anos em discussão no Congresso Nacional, a lei 12.485³⁴ é aprovada em 2011, durante o primeiro ano de mandato da presidente Dilma Rousseff, com a proposta de valorizar o produto audiovisual produzido no Brasil estimulando a sua circulação. Em resumo, a lei estabelece a obrigação de programação de conteúdos brasileiros em canais com espaço qualificado. Sua absoluta importância decorre do fato de convergir a produção independente e a televisão através da regulação, mesmo que, a princípio, apenas em canais de televisão por assinatura. Tal convergência fazia parte das demandas da classe cinematográfica desde a década de 1990.

A ideia da lei é criar condições para o desenvolvimento da produção local ao garantir uma parcela do mercado, a fim de propiciar o surgimento de um polo produtor de conteúdo audiovisual. A demanda criada é de 3 horas e 30 minutos semanais de conteúdo nacional em horário nobre, das quais metade deve ser proveniente de produtoras brasileiras independentes, número este inédito na história das políticas de incentivo.

220

BALANÇO DO PERÍODO E PERSPECTIVAS FUTURAS

A análise dos ciclos da produção cinematográfica no Brasil está intimamente ligada à análise da relação entre os cineastas e o Estado brasileiro. Em 1932 foi criada a primeira lei federal de tutela do cinema brasileiro e, desde então, incontáveis propostas foram apresentadas, tanto por cineastas quanto pelos governos que se sucederam, para alavancar o cinema enquanto atividade integral e independente. Entre as décadas de 1960 e 1970 houve uma consolidação da indústria cultural e os diferentes campos do audiovisual se desenvolveram de forma desassociada; enquanto a televisão e a publicidade se agregaram, o cinema cresceu independente. Houve uma forte atuação do Estado nos três casos, porém com políticas distintas: para a televisão, foram propiciadas as concessões

34 Lei 12.485, de 12 de setembro de 2011.

públicas e incentivada a criação de grandes redes com o barateamento de equipamentos e investimentos em tecnologia; para o cinema foi criada a Embrafilme; e para a publicidade foram investidos altos valores em publicidade oficial. Como houve uma ligação forte entre a publicidade e a televisão, sua consolidação e manutenção, somadas aos estímulos do Estado, foram garantidas. O cinema teve sua produção e distribuição proporcionadas em grande parte pela Embrafilme, mas não conseguiu se estabelecer enquanto indústria autônoma³⁵.

É nítido que a dependência do cinema em relação ao Estado se deu por conta de seu desenvolvimento distante de outros setores do audiovisual. Se as ações da política cultural do período visassem a integração entre televisão, publicidade e cinema (além do fomento direto ao circuito menos comercial), possivelmente o cinema brasileiro teria contado outra história. Contudo, como os cineastas mais renomados conseguiam produzir seus filmes, não houve maior preocupação da classe em reivindicar medidas a longo prazo para tentar garantir uma indústria autossustentável.

Adotar as leis de incentivo como forma de amparar o cinema brasileiro após o encerramento das atividades da Embrafilme gerou bons resultados num primeiro momento, mas não pode ser considerada uma política cinematográfica plena, já que esse modelo de financiamento prioriza apenas uma esfera da cadeia cinematográfica. Ou seja, volta-se a fazer filmes, mas não há uma preocupação com a sua circulação e não é garantido um retorno satisfatório em nível de mercado.

Nos anos 90, a verba utilizada na retomada do cinema nacional ainda vinha do Estado através da dedução de impostos. A maior mudança no período foi a decisão sobre quem iria decidir onde o dinheiro público seria investido, que passou do governo ao mercado e à iniciativa privada. Embora as leis apresentassem o cinema como um “bom negócio” para os patrocinadores, é importante ressaltar que a maior parte dos investimentos no setor vieram de empresas estatais – estimuladas pelo governo federal, a fim de criar uma cultura

35 MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. passim.

de investimentos na cultura em nível nacional. Por isso, empresas como Banco do Brasil, Petrobrás e – durante a década de 90 – as empresas de telecomunicações, passaram a ser as principais investidoras no cinema brasileiro³⁶.

As falhas encontradas nos mecanismos em vigor devem ser avaliadas e corrigidas para proporcionar um maior desenvolvimento do setor. A simples eliminação desses mecanismos pode provocar resultados terríveis, como pode ser observado durante a política do governo Collor. O Estado ainda não se mostra maduro para atender às demandas da classe cinematográfica de maneira satisfatória, o que requer alterações na legislação para que se efetive um sistema de incentivo mais equilibrado.

Algumas questões importantes, que foram constantemente levantadas por profissionais do cinema nos últimos anos são: a necessidade da ampliação dos prazos de vigência dos mecanismos que os possuem, uma vez que se mostraram fundamentais para o crescimento do setor; o estabelecimento de cotas por região do país, já que a maior parte dos recursos se concentra no eixo Rio-São Paulo; a ampla divulgação dos mecanismos para que se atraiam mais empresários interessados em investir no cinema e na cultura como um todo; o incentivo às leis estaduais e municipais, que são vitais para as produções regionais fora do Sudeste; o fim da demora na entrega de recursos na lei da distribuição, pois o processo lento gera prejuízos aos filmes que nela se enquadram; e um maior estímulo e regulação das cadeias de distribuição e exibição como um todo, para que mais pessoas tenham acesso ao cinema nacional.

A aplicação dessas medidas não mudaria o quadro a curto prazo, mas viabilizariam seu progresso a médio e longo prazo. A combinação entre o fomento direto e os estímulos de mercado parecem ser um bom caminho para a organização e manutenção do setor, como no caso do Fundo Setorial do Audiovisual somado às leis de incentivo e da TV Paga, que garantiram os melhores resultados nas últimas décadas. Mesmo as medidas emergenciais tomadas durante a década de 1990 já surtiram bons frutos, pois houve um crescimento no número de filmes produzidos e nos investimentos no setor, além de um aumento do PIB da área e no número de empresas abertas em seus diversos segmentos.

36 MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. passim.

Por esses parâmetros pode-se notar o potencial de fortalecimento da indústria, beneficiada também pelas diferenças entre os realizadores – essenciais para a diversidade do cinema – que possuem diferentes formações, enfoques e que geraram filmes com tópicos distintos.

A lei 12.485 expandiu os horizontes dos produtores em todo o país ao criar uma demanda para os produtos audiovisuais independentes na grade da TV paga e tem sido a grande aposta para os próximos anos. A união entre as medidas federais, estaduais e municipais garantem um melhor aproveitamento dos recursos pelos realizadores, como nos exemplos da Spcine³⁷ (iniciativa da prefeitura de São Paulo) e da Riofilme³⁸ (iniciativa da prefeitura do Rio de Janeiro), iniciativas municipais que possuem grande atuação no principal polo produtor do país. Um novo mecanismo em processo de implementação pelo MinC e que evolui gradualmente é o Sistema Nacional de Cultura (SNC)³⁹, que pretende unificar as políticas públicas entre União, estados e municípios. Esse sistema permitirá uma maior simbiose entre os entes federados e garantirá uma distribuição mais efetiva dos recursos públicos.

Em Curitiba, como em outras capitais fora do Sudeste, a maioria dos filmes produzidos nas últimas décadas foram fomentados pela lei municipal de incentivo à cultura. As ferramentas locais de incentivo são primordiais para a diversidade do cinema, pois permitem a entrada de novos realizadores no mercado e uma aproximação com o público regional. No Paraná também está sendo implantado o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (PROFICE), que permitirá o escoamento de novos recursos para o audiovisual do estado e poderá preencher a lacuna deixada pelo Prêmio Estadual de Cinema, que não tem sido disponibilizado periodicamente pelas gestões mais recentes.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>> Acesso em 12 de maio de 2016.

37 Empresa de cinema e audiovisual de São Paulo que atua como um escritório de desenvolvimento, financiamento e implementação de programas e políticas para os setores de cinema, TV, games e web.

38 Empresa que atua nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando o efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual.

39 SNC – Ministério da Cultura, disponível na aba **Sistema Nacional de Cultura** no site do ministério. <<http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>>.

BRANT, Leonardo (Org.). **Políticas Culturais**. Barueri, SP: Manole, 2009.

CESNIK, Fábio de Sá. **Guia de incentivo à cultura**. Barueri, SP: Manole, 2007.

ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. **Este Milhão é Meu: Estado e Cinema no Brasil (1984-1989)**, 2003. In: MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

IKEDA, Marcelo. **O Impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de “retomada” do cinema brasileiro**. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE DIREITOS CULTURAIS, 2., 2013, Fortaleza: UFC. Disponível em: <<http://www.direitosculturais.com.br/download.php?id=71>> acesso em 25 de maio de 2016.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>> Acesso em 26 de abril de 2016.

NAGIB, Lúcia. **Cinema da Retomada: O depoimento de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

Secretaria do Audiovisual. Ministério da Cultura. **Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual**. Brasília: SAV/MinC, 2000.

SILVA, J. G. B. R. **Comunicação e Indústria Audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

AS POLÍTICAS CULTURAIS NOS ANOS 00 E SUA INFLUÊNCIA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA MUDANÇA DE PARADIGMAS?

Thiago da Silva Tavares¹

RESUMO: O artigo pretende se debruçar sobre a tomada de um novo rumo na condução das políticas para o audiovisual no Brasil, durante os anos 00. Partindo da descrição e análise de decretos, projetos e programas configurados por essa gestão no recorte temporal do artigo e postos em prática por meio da Secretaria do Audiovisual, o trabalho visa analisar os impactos de tais mecanismos na atividade cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Audiovisual. Secretaria do audiovisual.

THE CULTURAL POLICIES IN THE 2000'S AND ITS INFLUENCE IN THE BRAZILIAN AUDIOVISUAL – A CHANGE OF PARADIGM?

ABSTRACT: The article intends to focus on taking a new direction in the conduct of audiovisual policies in Brazil during the years 00. Based on the description and analysis of decrees, projects and programs configured by this management in the temporal cut of the article and positions in practice through the Audiovisual Secretariat, the work aims to analyze the impacts of such mechanisms on the cinematographic activity.

KEYWORDS: Cultural policies. Audiovisual. Audiovisual Secretariat.

225

¹ Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá - UNESA, Especialista em Produção Cultural pelo Programa de Estudos Culturais e Sociais - PECS/UCAM (2016). E-mail: thiago.svtavares@gmail.com

O ELEMENTO FRATERO NA DIVERSIDADE SEM DIFERENÇA

(O) acesso à cultura é um direito básico da cidadania (GIL, 2003, p. 11).

Pode-se vislumbrar o entendimento do que é política pública por meio de algumas características elementares: são dependentes da articulação do governo, partem da percepção de um problema através do qual são definidos os objetivos para sua resolução e, por último, da práxis de um procedimento de ação que resulte na conquista do objetivo almejado. Sobre a noção de política pública, a pesquisadora Anita Simis será elucidativa:

[...] É verdade que a expressão política pública possui diversas conotações, mas aqui genericamente significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o interesse público pelos melhores meios possíveis (SIMIS, 2016, p.09).

Historicamente no Brasil, os direitos humanos e culturais foram relegados a segundo plano na construção das políticas públicas. Questões como desigualdade social, pobreza e os serviços básicos de qualidade e acesso à cultura sempre foram preteridos em função de políticas de cunho fiscal. Tais setores são colocados no último lugar de importância, mas são as primeiras a serem colocadas em xeque nos momentos de crise.

226

O alargamento do conceito de cidadania surge pautado na reflexão e problematização de como a participação social pode ultrapassar os direitos civis e englobar também a participação nos direitos e deveres culturais.

Tal pensamento surge através da ampliação do papel do sujeito na sociedade, tanto desenhado de forma mais ativa em sua práxis política, quanto entendido como “sujeito da diversidade”, não através de um “recurso à mestiçagem durante a era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas em um mercado cultural globalizado” (BARBALHO, 2007, p.13), mas como um ente dotado de visões, práticas e vivências diversas.

Essa nova lógica pautou uma redefinição do papel do Estado, que deve ser o elemento “fraterno” numa configuração social pautada no antagonismo:

O grande desafio do Estado nacional e da sociedade internacional organizada hoje é exercer sua função agregadora, favorecendo o diálogo em lugar do conflito, estimulando a criatividade de forças centrífugas, sem permitir que o caos acabe por inviabilizar a criação (LOPES apud BARBALHO, 2007, p. 15).

Sob esse viés, o que fica proposto é uma lógica governamental configurada num pacto entre a sociedade civil e o Estado na formulação compartilhada de diretrizes de desenvolvimento social. Numa sociedade da diversidade, o Estado tem um novo papel, através de uma visão antropológica, de ser o propositor de políticas de empoderamento da diversidade.

A importância da cultura em torno desse projeto de Estado é seminal, posto que é mecanismo de transformação social, já que seu papel na sociedade contém três traços fundamentais em sua concepção: é trabalho, é lugar de reflexão e transformação das vivências e é direito². Entretanto, para por em prática tais visões, era preciso redefinir o papel institucional da cultura no âmbito governamental.

A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE CULTURA

A noção de cultura era entendida e materializada anteriormente como Patrimônio e o estabelecimento das “artes” (pintura, cinema, teatro, música, dança). As políticas públicas se voltavam para a manutenção e valoração desses segmentos. A partir de 2003, a postura tomada pela gestão do Ministério da Cultura lançou mão de estratégias que visavam ampliar o escopo desse conceito.

A gestão Gil/Juca³ partiu para a configuração de um outro olhar sobre o campo cultural. Era preciso ter um olhar “antropológico” como forma de entender a cultura como algo que representa a diversidade, potencializando-a. Nesse sentido, o Estado passa a perceber a sociedade brasileira como diversa em vários níveis (englobando principalmente

2 [...] em primeiro lugar, é trabalho, ou seja, movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e a de pensamento capturam a experiência do mundo dado para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transformá-la – é a experimentação do novo; em segundo, é a ação para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e a sentir o que se esconde sob as experiências vividas ou cotidianas, transformando-as em obras que as modificam por que se tornam conhecidas (nas obras de pensamento), densas, novas e profundas (nas obras de arte); em terceiro, numa sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural. (CHAUI, 2008, p. 61).

3 O Ministério da Cultura (MinC), nos dois mandatos do presidente Lula, teve como ministros Gilberto Gil, à frente da pasta entre 01/01/2003 a 30/07/2008, e Juca Ferreira, cuja gestão compreendeu o período de 30/07/2008 a 31/12/2010.

o quesito social do campo). Na seara cultural, esse entendimento se estende a setores nunca antes vistos como cultura pelo Estado. Sobre esse novo olhar do Estado para a Cultura o professor e pesquisador Antônio Albino Canelas Rubim, em análise sobre as políticas culturais na gestão federal a partir de 2003, será elucidativo:

A adoção da noção “antropológica” permite que o Ministério deixe de ter seu raio de atuação circunscrito ao patrimônio (material) e às artes (reconhecidas) e abra suas fronteiras para outras culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais etc. (RUBIM, 2010, p. 15)

Tal fundamentação é postulada numa disposição de romper com as noções de erudito e elitistas que sempre orbitaram as políticas de cultura no Brasil, incluindo a afirmação da diversidade e da pluralidade cultural do país. Na aceitação da diversidade da cultura brasileira, procurou-se viabilizar o acesso aos grupos (índios, negros, a comunidade LGBT, as favelas) historicamente excluídos tanto do fomento quanto em relação ao entendimento de sua importância e de sua afirmação na sociedade. Procurou-se integrar nessa dimensão as mais variadas manifestações de cultura englobando os quesitos étnicos, religiosos, regionais, de gênero.

Todo o pensamento da direção estratégica que o Estado toma na condição de suas políticas públicas acaba por ter como meta a redefinição da função do Estado no trato com a cultura. Buscou-se redimensionar o Ministério da Cultura (MinC) visando torná-lo menos centrado na gestão das leis de incentivo, mais articulado como órgão proponente de políticas públicas sistêmicas e compartilhadas, além de adotar medidas que visem à descentralização da produção cultural em níveis setoriais e regionais⁴ :

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável (GIL, 2003, p. 1)

4 Ao chegar no governo, o ministro Gilberto Gil encontrou 72,47% dos recursos concentrados na região Sudeste. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/upload/apresentacao_invest_bahia_1143665349.pdf>. Acesso em: 05 set. 2016.

No mesmo discurso, o ministro Gil explicitava os pressupostos metodológicos desse novo *modus operandi* na condução da pasta da Cultura:

Para abordar a centralidade da cultura, dentro de uma nova teoria e de um novo processo de desenvolvimento que seja ambientalmente sustentável, economicamente dinâmico e socialmente justo, o Ministério da Cultura tem atuado segundo cinco pressupostos:

- 1) Ampliação do conceito de cultura, para além da produção cultural e das linguagens artísticas; cultura, portanto, enquanto produção simbólica, enquanto cidadania e enquanto economia;
- 2) Mudança do público-alvo principal das políticas e ações, que passa a ser o cidadão, e não apenas o artista e o produtor ou o difusor cultural;
- 3) Construção de políticas públicas sistêmicas e estruturantes, para além dos projetos pontuais e dos mecanismos de fomento;
- 4) Não mais a produção e a difusão direta pelo Estado, mas a criação de condições favoráveis à ampliação da produção, da difusão e da fruição pela sociedade;
- 5) Aplicação do conceito de 'discriminação positiva', ou seja, tratar os desiguais desigualmente, em busca de um equilíbrio (ALMEIDA; ALBERNAZ; SIQUEIRA apud FERNANDES, 2013, p. 66)

Nesse sentido pode-se pressupor que as políticas de cultura visam alcançar não o artista, através do fomento a produção, visam o alcance do povo enquanto dotado de narrativas próprias, dono de um material simbólico que é marca de seu lugar no mundo.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL E AS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O AUDIOVISUAL NO BRASIL

229

A partir de 2003, o Ministério da Cultura passou a conjecturar o audiovisual como uma cadeia produtiva pautado na intersecção entre seus setores. Sob a disposição de construir políticas que sigam nesse sentido sinérgico, estavam as discussões acerca das transformações do papel da comunicação nos dias atuais.

A Agência Nacional de Cinema, o Conselho Superior de Cinema e a Secretaria do Audiovisual (SAv) são os três órgãos governamentais que formam as bases configuradoras da política audiovisual no Brasil. Cada um desses três órgãos atua num campo diferente do desenvolvimento do setor. Entretanto, a partir de 2003, a Secretaria do Audiovisual também procurou se conectar com as diretrizes norteadoras na forma como o MinC passou a tratar a cultura em geral: dimensão simbólica, cidadã e econômica.

O relatório de gestão da Secretaria do Audiovisual no período 2003-2006, justamente nos primeiros momentos de implementação das políticas, parece repensar o modelo vigente:

A primeira diz respeito à forte concentração do mercado global da mídia/entretenimento, que gira em torno de seis a oito mega companhias. As dez primeiras empresas do ranking do referido mercado encontram-se entre as 500 maiores companhias do mundo, aquelas com receitas anuais entre US\$ 6 bilhões e US\$ 25 bilhões. Apenas quatro das dez maiores não estão sediadas nos Estados Unidos. A segunda questão refere-se ao caráter assimétrico dos processos de circulação e de produção dos bens simbólicos na arena internacional. Também neste mercado, a lógica econômica repetiu a condição de dependência dos países em desenvolvimento, que desempenham apenas o papel de simples consumidores (BRASIL, 2008, p.4-5).

O texto também discorre acerca da importância de se construir uma cadeia audiovisual que seja lugar de visibilidades, de práticas narrativas cada vez mais articuladas com a cultura de massa e nesse sentido o audiovisual tem lugar central:

O papel a ser ocupado na esfera pública internacional pelos países em desenvolvimento dependerá, fundamentalmente, da capacidade que eles terão de abrir espaços de visibilidade para seus bens simbólicos. Será aí que se apresentarão enquanto Nação (BRASIL, 2008, p. 4).

Nesse sentido, a nova disposição da SAV será a democratização do audiovisual entendendo a importância de sua função cultural. A construção das políticas visa contemplar quesitos como a profissionalização de seus agentes até a articulação de circuitos alternativos visando a disseminação das produções. Ficam estabelecidos quatro eixos norteadores:

1. Produção/criação;
2. Difusão (com ênfase na promoção/exportação de conteúdo nacional);
3. Formação profissional e preservação da memória audiovisual;
4. Política externa.

O primeiro passo para a concretude dessa dimensão será a integração dos órgãos competentes desses eixos: ANCINE, Centro Técnico Audiovisual (CTav), e além da Cinemateca Brasileira, a jurisdição da Secretaria do Audiovisual. Tais entidades até então não eram de responsabilidade de um órgão do setor audiovisual que os unisse em torno de uma política setorial, ficavam, portanto, dispersos nos diferentes órgãos que administravam essas instituições.

Segundo o secretário do audiovisual Orlando Senna⁵ (gestão 2003-2007) em texto contido no relatório de gestão da secretaria, a execução desse escopo de atuação se deu por dois movimentos convergentes no audiovisual enquanto uma dupla natureza: a característica cultural enquanto propagador de simbolismos, e sua natureza industrial enquanto configurador de um mercado econômico.

Para o desenvolvimento da característica cultural da atividade, as ações que a secretaria buscou implementar visam:

[...] Fomento à formação e capacitação técnica audiovisual; apoio a festivais, mostras e seminários, publicações e fóruns; ao processo de revigoramento do cineclubismo; a revitalização técnica, programática e institucional do Centro Técnico do Audiovisual (CTAV) e da Cinemateca Brasileira. (BRASIL, 2008, p. 6)

Já as ações na seara mercadológica da atividade:

[...] foram criados os Fundos de Investimento na Indústria Cinematográfica (Funcines); em parceria com o BNDES, uma linha especial de financiamento para construção de até mil salas de cinema; com a APEX – Agência de Promoção das Exportações Brasileiras, programas setoriais de divulgação e exportação de televisão e de cinema. (BRASIL, 2008 p. 6)

Sob essa lógica permite-se perceber que há um alargamento do escopo de atuação das políticas para o audiovisual, partindo do conceito de democratização da produção e consumo, passando pela fruição de narrativas ao mesmo tempo em que se afirma perante a esfera internacional através de suas narrativas e obras audiovisuais.

O relatório dá ênfase a urgente necessidade de intersecção entre audiovisual e a população, para isso, lança mão de medidas que visam a descentralização tanto do consumo como da produção. As políticas culturais para essa atividade visavam resolver gargalos de representação através dos editais afirmativos e a inauguração de políticas voltadas para “novos” segmentos da cadeia, como os jogos digitais. Segue os programas que traduziam a política para o audiovisual a partir de 2003 e que colocavam em prática tais disposições.

5 Roteirista e diretor baiano, foi subsecretário de Audiovisual da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, no governo Benedita da Silva. Em 2003 assumiu o posto de Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura e em 2007, o de diretor geral da Empresa Brasil de Comunicação, coordenando o desenvolvimento da TV Brasil, que na época seria o novo canal de televisão pública do país. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-roteirista/orlando-senna>>. Acesso em: 30 maio 2016.

DOCTV

Para articular as políticas de interação entre a televisão e o audiovisual, proposta considerada imperativa pela secretaria⁶, inaugurou-se o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV. Tal programa surge para conectar a produção independente com a televisão, influenciada pela disposição de regionalização dessa produção ao mesmo tempo em que procura estabelecer ressonâncias com a TV pública, criando um circuito novo de fruição dessas obras, estabelecendo o papel importante que o Estado passa a atribuir à televisão estatal na busca pela democratização da mídia. Segundo as pesquisadoras Fayga Rocha Moreira, Laura Bezerra e Renata Rocha, que se debruçaram sobre o DOCTV:

O Programa não somente articula ações de produção, difusão e formação, como também busca a aproximação entre a produção independente e a televisão, assim como empreende esforços para minimizar as assimetrias na produção audiovisual brasileira, investindo na descentralização regional. (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010, p. 136).

O DOCTV interliga o Ministério da Cultura à rede pública de televisão para produção e exibição de documentários em todo o território nacional. O programa contou com a parceria da Fundação Padre Anchieta, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC) e Associação Brasileira de Documentaristas (ABDs), compondo uma gestão em rede através da criação de polos estaduais, que eram formados pelas TVs públicas dos respectivos estados juntamente com os braços da ABD nesses lugares⁷.

Os polos estaduais têm a missão de prover os concursos de seleção dos projetos nos Estados além de fazer todo o acompanhamento destas produções com o compromisso de veiculação nos canais.

6 A última Pesquisa Nacional de Amostragem Domiciliar (PNAD), divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2005, indica que mais de 90% dos lares brasileiros possuem aparelhos de televisão. A televisão produz, sem dúvidas, a imagem mais presente no cotidiano do país, tendo se estabelecido como o grande instrumento de integração nacional e elemento constituinte de um repertório audiovisual de importância fundamental no imaginário brasileiro (BRASIL, 2008, p.14).

7 Os recursos foram obtidos através do Fundo Nacional de Cultura, com a criação da Carteira DOCTV/SAV. Segundo o Convênio, o MinC assume 80% do valor dos contratos de coprodução dos filmes e as despesas da gestão do projeto; as TVs públicas apresentam como contrapartida 20% do valor dos contratos de coprodução dos documentários realizados pelo polo estadual, assim como os custos de criação de coordenação e infraestrutura locais e do investimento na teledifusão dos documentários.

Outra das características do projeto é o caráter formativo que compunha a metodologia de aplicação dessas chamadas. Isso se deu muito por conta dessa dimensão da nova política da SAV de abarcar o quesito formativo nas políticas para o setor. A etapa de produção destes documentários era precedida por uma oficina de capacitação dos realizadores.

Segundo o pesquisador Alexandre Figueirôa em análise do DOCTV:

Os documentários se desenvolveram a partir de um amplo exercício de coprodução, que envolveu a parceria dos canais públicos com empresas produtoras e realizadores independentes, movimentando o setor audiovisual nos estados participantes. (FIGUEIRÔA, 2006, p. 9).

A busca pela projeção do audiovisual brasileiro no campo internacional não se deu somente na difusão das obras produzidas pelo país no exterior, tais ações internacionais visaram um campo de atuação da ordem de construção de uma política externa para o audiovisual. A SAV vai em busca do fortalecimento das relações com os países latino-americanos rumo à produção sinérgica de obras audiovisuais com poder de diálogo entre os países do “eixo sul-sul” (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010).

O DOCTV se revelou um caso internacional de política audiovisual com a criação de versões internacionais do DOCTV, como o DOCTV Ibero-América e o DOCTV CPLP.

O DOCTV IB gerará 15 (quinze) documentários – um em cada país participante – e tem como conceito central promover a integração dos países da Iberoamérica, através da produção audiovisual. Brasil, Argentina e Venezuela, como membros constituintes do Fundo de Coprodução, também sinalizam para um movimento de superação das assimetrias entre os mercados audiovisuais dos países do grupo. (BRASIL, 2008, p. 15)

Já o DOCTV CPLP é um programa que visou implantar uma política audiovisual associada com os países membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)⁸. Essa comunidade era composta por Angola, Timor Leste, São Tomé e Príncipe, Portugal, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné Equatorial e o Brasil.

⁸ Torna-se importante salientar que as relações entre o MinC e o CPLP foram além do setor audiovisual: “[...] o foco da CPLP para o MinC é o intercâmbio e cooperação cultural com os países lusófonos da África, sem excluir parcerias e diálogo com Portugal. Destacam-se os seguintes projetos das relações MinC e CPLP: 1) Assinatura do novo acordo ortográfico da língua portuguesa; 2) Tratado para a cooperação de desenvolvimento de software livre de código aberto com a CPLP, assinado em 2005; 3) Eleição de um Comitê de acompanhamento das ações de cooperação cultural na CPLP, através da portaria no 231; e 4) Participação na abertura do 1o Festival de Teatro da Língua Portuguesa da CPLP” (NOVAIS apud NOVAIS; BRIZUELA, 2010, p. 228).

O programa tinha entre os seus objetivos estimular o intercâmbio, a troca de experiências e a difusão da produção audiovisual entre esses países e funcionava de maneira muito parecida com o DOCTV original. Ele também operava num esquema de polos regionais que ficavam responsáveis pela divulgação, gerenciamento, supervisão de produção e difusão dos projetos selecionados nos Concursos Nacionais.

As linhas de ação contemplavam a produção e teledifusão de documentários, além de produção de obra de ficção e desenvolvimento de projetos voltados para a adaptação literária e uma linha temática a fim de investigar as vivências socioculturais de falar a língua portuguesa.

Linha 1 - DOCTV CPLP era direcionado à produção de documentários: “Cada Polo Nacional produzirá 01 documentário e receberá 08 documentários produzidos pelos demais Polos Nacionais para difusão na sua respectiva televisão pública nacional” (CPLP, 2015a).

Linha 2 - FICTV CPLP, voltado ao desenvolvimento, produção e difusão de telefilmes de ficção baseados em adaptações de obras literárias nacionais. Essa linha era dividida em dois e funcionava da seguinte forma: “No FICTV CPLP I - Produção, serão produzidos e difundidos 04 projetos de telefilme de ficção. No FICTV CPLP I - Desenvolvimento, serão selecionados 05 projetos de telefilme de ficção para serem desenvolvidos” (CPLP, 2015b) .

Linha 3 – NOSSA LÍNGUA tinha como objetivo a “implantação de faixa de programação semanal com 60min de duração nas televisões públicas nacionais da CPLP voltada à exibição de documentários sobre cultura e sociedade nos países de língua portuguesa” (CPLP, 2015c).

REVELANDO BRASIS

O “Revelando Brasis” foi um projeto que visava o fomento da produção audiovisual voltada para moradores, com idade a partir de 18 anos, de cidades com até 20 mil habitantes. Estava ancorado numa preocupação do governo de promover o acesso

à produção e formação audiovisual para os grupos sociais até então distantes tanto das políticas culturais - pois estas visaram por muito tempo apenas o fomento à produção do artista -, quanto dos processos de fruição e reflexões de suas próprias narrativas.

Segundo o site do projeto:

O Revelando os Brasis é realizado pelo Instituto Marlin Azul, com patrocínio da Petrobras desde a primeira edição (que ocorreu em 2004), e a parceria estratégica da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. O projeto conta também com a parceria do Canal Futura e os apoios da TV Brasil.

Os interessados enviavam suas histórias, que podiam ser tanto de ficção como documentários, e a comissão selecionava quarenta. Os selecionados participavam de uma oficina de capacitação audiovisual no Rio de Janeiro durante duas semanas com profissionais renomados em seus setores de atuação. Em seguida, voltavam às suas respectivas cidades a fim de produzir os vídeos. Nessa etapa, os realizadores contavam com a ajuda de produtoras profissionais contratadas especialmente pelo projeto.

Os filmes realizados eram exibidos nas cidades dos autores e nas capitais dos Estados por meio de um Circuito Nacional de Exibição e posteriormente no programa “Revelando Brasis” do Canal Futura. Segundo a pesquisadora Fernanda Santos:

Durante o circuito, três caminhões fizeram rotas diferentes, passando pelos municípios participantes e capitais dos Estados, levando telas de cinema (com tamanho de cinco metros de altura por oito de largura) e outros equipamentos. Os próprios caminhões foram utilizados como cabines de projeção. Durante as sessões, cada cidade teve uma programação diferente, encabeçada pelo vídeo realizado no município (SANTOS, 2012, p.55-56).

O projeto foi um passo importante das políticas da SAV rumo a um processo mais democrático da produção midiática, pois focava-se numa disposição de formar um acervo de representações e manifestações culturais da diversidade desses locais, ao mesmo tempo em que se dispõe a criar um registro de fatos históricos de pequenas cidades.

ANCINE/ANCINAV

A mudança de paradigmas na condução das políticas públicas no governo de Lula, articuladas pelo Ministro Gilberto Gil e seu assessor Juca Ferreira, no campo cultural, teve total influência no setor audiovisual. A postura propositiva como condutor das políticas

de Estado acabou por questionar o lugar das agências reguladoras na configuração das políticas setoriais. O governo discordava do caráter excessivo de autonomia dos órgãos em paralelo ao enfraquecimento do Estado na atuação dos setores regulados.

No início do Governo Lula houve alguns episódios de tensão entre o Estado (representado pelos ministérios) e as Agências Reguladoras, como na “disputa entre o Ministério de Minas e Energia e a ANP, e o Ministério das Comunicações e a Anatel” (IKEDA, 2015, p. 102)

Quando criada, a ANCINE foi vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, que era uma forma de situar a atividade cinematográfica sob um prisma mais comercial, usando o ministério para desenvolver seu potencial industrial ao mesmo tempo em que mantém seu eterno desejo pela internacionalização de sua produção. Entretanto, na gestão de Lula, optou-se pela vinculação ao MinC, que sempre mostrou franco interesse em assumir o órgão, em contraponto à um “certo desinteresse do MDIC” (IKEDA, 2015, p. 112).

O conflito entre Estado e o setor regulado, que nos interessa nesse estudo, discorre sobre o projeto que visava transformar a ANCINE em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV) em 2004. A transição entre o Governo FHC e o governo Lula representou a entrada das políticas culturais nas discussões acerca do desenvolvimento do audiovisual.

O anteprojeto foi elaborado pelo Ministério da Cultura durante 14 meses e visava à ampliação do escopo de atuação da ANCINE. O órgão passaria a atuar na regulação de toda a cadeia audiovisual, não apenas no cinema. Além disso, o anteprojeto “propunha que a agência tivesse o papel de regular, mediar e estimular as atividades de produção e de difusão de conteúdos audiovisuais no país, considerando os diversos meios de produção e de difusão já existentes” (FERNANDES, 2013, p. 29).

As definições do valor semântico de conteúdo audiovisual são ampliadas, não havendo mais a necessidade de se definir previamente o suporte de captação como definidor do conteúdo, mas sim para que mercado é direcionado:

(Art. 38.) Conteúdo audiovisual é o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, da tecnologia empregada, do

suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão. (FERNANDES, 2013, p. 184).

O norte comum do anteprojeto estava conectado com as disposições do governo Lula e ampliava as modalidades de bens simbólicos, pensando o audiovisual com um híbrido capaz de percorrer diversas mídias ao mesmo tempo, com força constitutiva da construção imagética de um país e de sua diversidade:

Art. 3º A adequada regulação das atividades audiovisuais é essencial para garantir o desenvolvimento e a preservação do patrimônio cultural e assegurar o direito dos brasileiros de ver, fruir e produzir sua imagem, fortalecendo a diversidade cultural. (FERNANDES, 2013, p. 173).

Analisando o anteprojeto, pode-se discorrer sobre alguns pontos de intersecção com a nova política adotada pelo MinC no sentido de promover o caráter intrínseco da cultura brasileira. Em seu Art. 4º, que dispõe sobre os deveres no desenvolvimento do audiovisual, está contemplado o alargamento do escopo cultural da atividade:

I – promover as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, bem como as criações científicas, artísticas e tecnológicas dos brasileiros; (FERNANDES, 2013, p. 173).

237

O anteprojeto abrange ainda a regionalização da produção, bem como o seu desenvolvimento específico por regiões, visto que estas foram historicamente deixadas ao largo em função da soberania do eixo mais desenvolvido do território nacional. Desse modo, o documento parte do entendimento que o desenvolvimento do mercado audiovisual nunca se deu de modo igualitário entre as regiões:

(XI) IX – estimular a diversificação da produção cinematográfica e audiovisual e o fortalecimento da produção independente, da produção regional de obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros, com vistas ao incremento de sua oferta e divulgação, à melhoria permanente de seus padrões de qualidade;

XIX – apoiar e promover o desenvolvimento regional das atividades audiovisuais, criando mecanismos específicos para o fomento da produção das obras de curta, média e longas-metragens, da difusão do acervo e da preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, assim como do ensino, da pesquisa e da formação técnica e acadêmica. (FERNANDES, 2013, p. 175).

No entanto, é revelador constatar que a menção ao desenvolvimento de uma indústria brasileira audiovisual aparece “apenas” no artigo 4 do livro I:

(XII) X – promover o desenvolvimento e aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira, nos diferentes segmentos do mercado interno e externo (FERNANDES, 2013, p. 174)

O artigo 4 também discorre acerca da necessidade de combate e vedação aos oligopólios dos meios de comunicação. A estrutura altamente concentrada dos agentes de radiodifusão de mídia e comunicação massificada tornam urgente a regulação da cadeia audiovisual como um todo, visto que tal mercado contém em seu cerne a monopolização do setor.

Nesse contexto, a regulação da televisão não poderia ser deixada de fora. Primeiro porque também faz parte da cadeia audiovisual, depois porque é um caso vivo de monopólio e poder econômico e cultural excessivo:

Art. 90 - As prestadoras de serviços de radiodifusão de sons e imagens e outras prestadoras de serviços de telecomunicações exploradoras de atividades audiovisuais que exibirem em sua programação regular uma percentagem anual mínima, não inferior a 20%, de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente e de produção regional, de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem de produção independente (FERNANDES, 2013, p. 199).

O Ministério da Cultura entendia que a televisão tem papel fundamental na construção de um cenário audiovisual calcado na diversidade regional e plural na sua manifestação, em acordo com os pressupostos metodológicos e ideológicos da política cultural do governo Lula.

O anteprojeto buscava fiscalizar e regular as atividades cinematográficas e audiovisuais realizadas por serviços de telecomunicações, radiodifusão e comunicação eletrônica de massas, TV a cabo, por assinatura, via satélite e multicanal, além de jogos eletrônicos, telefonia celular e internet que transmitia conteúdos audiovisuais.

Como o projeto trazia ares inovadores para o setor, como a intersecção do Estado com todos os setores da cadeia audiovisual, no sentido de regulamentação de todos esses agentes, incluídos os historicamente defensores de interesses dos estrangeiros (distribuidoras) e próprios (Rede Globo), ele foi duramente criticado justamente por esses setores, juntamente com a classe mais estabelecida de cineastas veteranos que eram receosos à construção de um cenário que não os favorecesse.

Segundo a pesquisadora Marina Rossato Fernandes que analisou o anteprojeto de criação da ANCINAV:

Se estas mudanças tivessem entrado em vigor, o Ministério da Cultura adotaria uma postura intervencionista, entendendo que a obrigatoriedade de exibição da produção independente alavancaria a produção desta, gerando mais empregos no setor, contribuindo para diminuir a concentração da produção de conteúdo e diversificaria a programação da televisão (FERNANDES, 2013, p. 5).

Devido à falta de consenso e ao ataque midiático⁹ a itens ambíguos do projeto que podiam suscitar interpretações tais como autoritarismo e dirigismo, o governo anunciou que seria encaminhada uma outra proposta de legislação que contemplasse apenas os setores de fomento e fiscalização da produção audiovisual.

O projeto ANCINAV fracassou (foi engavetado em 2006), mas isso não impedirá que a ANCINE assumira algumas atribuições que estavam previstas no projeto da ANCINAV.

A partir de 2006, vislumbra-se de maneira reveladora, em perspectiva comparada com a origem da tentativa de regulação por parte do governo Lula, o retorno do fomento direto do Estado na atividade cinematográfica.

CONCLUSÃO

No início dos anos 2000 o modelo de leis de incentivo se revelou incapaz de alavancar os níveis de participação do produto brasileiro. Segundo a classe, era necessário a formulação de um órgão que regulasse a atividade com foco no desenvolvimento sistemático do setor. Surgia assim a ANCINE, que introduzia um modelo regulador na atividade. Contudo tal configuração jamais se efetivou totalmente, pois tal implementação se deu através de diversos paradoxos que a impediam de tomar medidas mais impactantes, ao mesmo tempo em que o papel do audiovisual se transformava de maneira profunda: os modos de consumo, percepção e produção modificavam-se.

A partir de 2003 entrou em cena uma nova política para cultura. Ela é vista menos como um artefato ou uma hierarquia de saber e menos ainda como instituição ou um gênero (folclore) e mais como a manifestação de uma necessidade básica. Gilberto Gil em discurso

9 Texto de João Roberto Marinho, jornalista, vice-presidente das Organizações Globo criticando o projeto ANCINAV na Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0209200409.htm>>. Acesso em: 30 maio 2016.

de posse definirá os conceitos norteadores dessa nova postura, em que o Estado não é o produtor da cultura, mas sim o catalizador da produção de bens culturais e simbólicos. Nesse sentido, a cultura é vista como um direito básico do exercício da cidadania.

O audiovisual não passará ao largo dessas diretrizes e, assim, o Estado vai reposicionar-se de maneira propositora, entendendo a sua importância na cultura. Exercer a democracia é democratizar também a cultura, a mídia, o audiovisual. Tal medida é apenas a afirmação de uma característica basilar da sociedade: sua diversidade.

A intersecção estratégica entre os diferentes meios de comunicação remete ao próprio desenvolvimento tecnológico e sua influência nos bens e serviços da economia mundial. Tal fato corrobora para a dimensão central que o audiovisual alcançou nas dinâmicas contemporâneas.

O entrelaçamento das práxis sociais, culturais e econômicas pelo viés tecnológico encontra comunhão na capacidade de produção de bens simbólicos por essas mesmas tecnologias. A digitalização da vida afeta as várias instâncias das sociedades e transcende o mero caráter tecnológico para uma perspectiva integradora das dinâmicas. O cenário que vemos se construindo segue o caminho da convergência midiática. O papel do audiovisual torna-se preponderante para essa nova dinâmica.

A mudança da abordagem mecanicista para a abordagem sistêmica se tornou crônica na sociedade atual. Surge com o aumento da complexidade do mundo atual e com a sua necessidade de entendimento. Para a consolidação de um modelo sistêmico, o setor produtivo precisa estar inserido no processo inovativo.

A partir de 2006, com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, instaura-se uma nova dinâmica nas configurações para o desenvolvimento do audiovisual.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**: identidade e diversidade sem diferença. Políticas culturais no Brasil. Salvador: UFBA, 2007.

BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **Políticas do audiovisual**. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7665/1/Políticas_artigo6.pdf>. Acesso em: 03 maio 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Investimentos do Ministério da Cultura no Governo Lula**. Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/upload/>>

apresentacao_invest_bahia_1143665349.pdf>. Acesso em: 20 maio 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. **Relatório de Gestão da Secretaria do audiovisual (2003-2006)**. Brasília, DF, 2008. Disponível em: <<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wpcontent/uploads/2008/12/sav1.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2016.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. Do do-in antropológico à política de base comunitária-10 anos do programa cultura viva: uma trajetória da relação entre estado e sociedade. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 6-25, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 53-76, jun. 2008.

COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. **DOCTV CPLP II**: realização da Edição II do Programa DOCTV CPLP II voltado à produção e teledifusão de documentários. 2015a. Disponível em: <<https://pav.cplp.org/linha/doctv>>. Acesso em: 30 maio 2016.

COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. **FICTV CPLP I**: programa FICTV CPLP I voltado ao desenvolvimento, produção e difusão de telefilmes de ficção baseados em adaptações de obras literárias nacionais. 2015b. Disponível em: <<https://pav.cplp.org/linha/fictv>>. Acesso em: 30 maio 2016.

COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Nossa língua**: exibição de documentários sobre cultura e sociedade nos países de língua portuguesa. 2015c. Disponível em: <https://pav.cplp.org/linha/nossa_lingua>. Acesso em: 30 maio 2016.

FERNANDES, Marina Rossato. Ancinav: propostas e problemas. In: CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 6., 2013, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2013. Disponível: <<http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/viconeco/paper/viewFile/521/255>> Acesso em: 01 jun. 2016.

FERNANDES, Marina Rossato. **Ancinav**: análise de uma proposta. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Programa de Pós Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FERNANDES, Marina Rossato. Organizações Globo versus Ancinav: relato de uma disputa. Aurora. **Revista de Arte, Mídia e Política**, São Paulo, v. 6, n. 18, p. 27-42, 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Os documentários audiovisuais produzidos pelo estado brasileiro: o DOC TV. In: INTERCOM CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília, DF. **Anais...** Brasília, DF, 2006.

GIL, Gilberto. Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil. **Cadernos do Do-In Antropológico**, Brasília, DF, n. 01, dez. 2003.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

MARINHO, João Roberto. A TV não é problema. **Folha de São Paulo**, 02 set. 2004. Opinião. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0209200409.htm>>. Acesso em: 30 maio 2016.

MOREIRA, Fayga Rocha; BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. A secretaria do audiovisual/ Minc no governo Lula: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: ENECULT, 4., 2010, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24615.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2016.

NOVAIS, Bruno do Vale; BRIZUELA, Juan. Políticas Internacionais In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador, EDUFBA, 2010. p.220-239.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SIMIS, Anita. **Política Cultural**: o audiovisual. São Paulo: Alameda, 2016.

SANTOS, Fernanda. **Revelando os Brasis**: diálogos com diversidade, democracia cultural. 2012. 156p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

OS PROFISSIONAIS DE PRODUÇÃO E SUA ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE¹

Ana Clarissa Hupfer²

RESUMO: Esse artigo busca formar uma imagem comum das funções e responsabilidades dos profissionais de produção cinematográfica que atuam no cenário independente do Brasil – focando principalmente na definição dos papéis do produtor, produtor executivo e diretor de produção – através do olhar de expoentes da área e de autores sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE: Produção. Produtor executivo. Produtor. Cinema brasileiro.

THE PRODUCTION PROFESSIONALS AND THEIR ACTING IN THE BRAZILIAN INDEPENDENT CINEMA

ABSTRACT: This article seeks to form a common image of the roles and responsibilities of cinema production professionals working in the independent scenery in Brazil - focusing mainly on the definition of the roles of the producer, executive producer and production manager - through the eyes of leaders of the field and authors on the subject.

KEYWORDS: Production. Executive producer. Producer. Brazilian cinema.

243

1 Este artigo é resultado do trabalho de conclusão de curso da Especialização em Cinema com ênfase em Produção da Unespar, *campus* de Curitiba II/FAP, com orientação do Prof. Me. Marcos Antonio Cordioli.

2 Bacharela em Comunicação Social - Jornalismo na UFPR; especialista em Cinema e Audiovisual pela Unespar, *campus* de Curitiba II/FAP, e em Gestão e Políticas Culturais, pelo Itaú Cultural e a Universidade de Girona, na Espanha. E-mail: anahupfer@gmail.com

A PRODUÇÃO CULTURAL

A produção cultural é uma atividade profissional que promove e gerencia ações ou bens culturais, atuando nas mais diversas obras de expressão cultural. Planejar e executar projetos e produtos que fomentem e promovam a cultura é seu principal objetivo. O papel desse profissional está muito ligado à integração entre a criação artística e a gerência administrativa de espetáculos, obras audiovisuais e literárias, entre outros setores da indústria cultural.

Por conta do mercado tão amplo de atividade, produtores devem ser profissionais facilmente adaptáveis e múltiplos em seu papel – justamente para se adequar às diferentes demandas de eventos e produções da área. Há profissionais que atuam apenas em uma área (e se especializam nela), mas há também aqueles que transitam em diferentes tipos e setores de produções – áreas como teatro, dança, música, artes visuais, cinema, entre outras, são possibilidades de atuação em produção cultural.

Protagonista de diversos setores da economia criativa, o produtor cultural ainda é figura pouco conhecida do público leigo e – algumas vezes – não muito bem explicada ou compreendida também pelos próprios colegas da área. Esse profissional, de abrangentes facetas e múltiplas nuances, em geral é dado aos bastidores e mantém-se longe dos holofotes. O trabalho de produção normalmente passa despercebido por olhos menos atentos, como explica a produtora Cláudia da Natividade – que dentre outras produções é responsável pelo longa-metragem *Estômago* (2008):

É um pouco ingrato nesse sentido, porque é um trabalho que não aparece. Se as coisas dão errado, é só aí que as pessoas vão perceber que faltou o trabalho de produção. Se as coisas dão certo, a impressão é que tudo fluiu de forma natural. E não é nada natural. O trabalho da produção é esse: muito planejamento para fazer com que as coisas todas funcionem (NATIVIDADE, 2015).

Essa dificuldade de entendimento do papel do produtor é algo inclusive identificado na falta de produção acadêmica na área. Colaborando nesse sentido, o objetivo desse artigo é identificar o papel desse profissional dentro do universo do cinema brasileiro independente – e o que diferencia essa atuação de outras áreas do setor cultural.

Essa busca teve como principal motivação a vontade de entender a possibilidade de transição de um produtor executivo de uma área diferente da cultura para a indústria cinematográfica. A dúvida é fruto do objetivo da autora desse artigo de entrar para a área após uma longa carreira produzindo grandes eventos e espetáculos de artes cênicas e entretenimento.

Para tanto, além de estudos e publicações, este artigo tem como base a visão de profissionais da área, que foram entrevistados na busca de uma imagem do atual papel desse profissional dentro de projetos cinematográficos.

OS PROTAGONISTAS DOS BASTIDORES DA PRODUÇÃO FÍLMICA

No cinema, os envolvidos na coordenação da produção de uma obra podem se dividir principalmente em: produtor, produtor associado, co-produtor, produtor executivo e diretor de produção. A produção cinematográfica brasileira tem características próprias – particularidades derivadas principalmente das estruturas de financiamento e distribuição dos filmes – que refletem também na definição de papéis dos profissionais dentro de uma produção.

Para Chris Rodrigues (2007, p. 67), a produção de um filme engloba “tudo que envolve fazer um filme, incluindo seu planejamento e captação de recursos”. O autor coloca que a produção também pode ser entendida como o conjunto de fases que envolve toda a preparação, a filmagem, a finalização e a distribuição do filme:

Cuida da captação dos recursos, do custo do filme, do planejamento logístico, da tática de filmagem e do retorno do investimento aplicado, controlando sua distribuição e exibição. Cabe à produção administrar burocraticamente e artisticamente esses departamentos, a fim de prover os meios para que o diretor e os diversos outros departamentos atinjam os melhores resultados, no prazo e no orçamento preestabelecidos (RODRIGUES, 2007, p. 67).

De maneira ampla, como explica Rodrigues, os responsáveis pela produção de um filme são aqueles que “tiram a ideia do papel”. Eles coordenam todo o planejamento e a execução por trás do processo cinematográfico. No comando principal dessa empreitada está o produtor, que viabiliza e acompanha o filme do início ao fim, tendo o controle total

sobre sua execução: levantando os recursos e acompanhando rigorosamente junto ao produtor executivo os gastos e cronograma, para que o filme termine dentro do prazo e orçamento estipulados e, por fim, chegue até o público.

O produtor também deve estar atento em cada fase da produção, corrigindo o que não está compatível ao objetivo geral, apontando sugestões de melhoria. O produtor, também segundo Chris Rodrigues, é:

Aquele que produz os meios para a realização de um filme. O produtor tanto pode investir seu próprio capital como conseguir o capital necessário com outros investidores e bancos de investimento. É, em última análise, o responsável final junto ao público e aos investidores pelo sucesso ou fracasso do projeto (RODRIGUES, 2007, p. 77).

Como colocado, cabe ao produtor as decisões principais sobre o projeto. Isso inclui escolher o roteiro, preparar o projeto e contratar a equipe principal – incluindo o diretor e o elenco. Em geral, o produtor é quem representa uma empresa produtora, proprietária dos direitos da obra cinematográfica. Cabe a ele planejar e articular o filme de forma macro, definindo como esse filme vai ser financiado, lançado e distribuído. É nas mãos dele que está toda a carreira da obra.

Para o início de um projeto, a autora Cathrine Kellison (2007, p. 107) ressalta sobre os aspectos legais e de direito de uma obra e sobre o papel do produtor nesse sentido, pois é dele a responsabilidade de proteger legalmente a produção. Para tanto, ele precisa conhecer as leis que regulam a indústria de entretenimento:

O produtor também precisa conhecer e saber lidar com contratos, acordo e regras que fazem parte de cada estágio da produção de um projeto. Um negócio pode começar com um aperto de mão e uma promessa verbal, mas depois é necessário que ele seja garantido por uma documentação legal e sólida (KELLISON, 2007, p. 107).

Esse conhecimento é essencial, pois a negociação dos direitos autorais de uma obra a adaptar ou de uma obra original para o cinema é a primeira etapa do trabalho do produtor antes de ter um roteiro final em mãos. A ele a ideia do filme chega normalmente ainda em forma de sinopse ou como primeiro tratamento de um roteiro. A partir daí, o trabalho

é em conjunto com o produtor executivo, que deve fazer uma decupagem de produção e construir a primeira base para o projeto completo (com uma estimativa de orçamento), para que sejam definidos os caminhos de financiamento e captação de recursos.

O produtor executivo responde diretamente ao produtor. Esse profissional entra no projeto uma vez que questões macro para a realização do filme (como direito autoral, direção, entre outras) estão definidas. Ele é o responsável por colocar o projeto de pé, fazendo a decupagem do roteiro, estimativa de orçamento e a supervisão do trabalho de todos os setores do filme do começo até o final da pós-produção – quando o filme está pronto para ir para as telas do cinema. O produtor executivo, segundo Chris Rodrigues (2007, p. 69) é uma das figuras-chave da produção. Ele é responsável pela supervisão de equipe, de todos os detalhes técnicos e administrativos, pela elaboração do orçamento e a decisão sobre as locações. Seu papel, como explica Rodrigues, é evitar o desperdício de tempo e dinheiro:

O produtor executivo nunca perde o controle do filme. Ele assegura que o orçamento e o cronograma de filmagens não sejam ignorados e está sempre disponível para resolver os problemas técnicos e de personalidade na equipe que possam ocorrer no set de filmagem. Terminadas as filmagens, supervisiona todo o processo de pós-produção, montagem, sonorização, efeitos, música, dublagens, mixagens e créditos (RODRIGUES, 2007, p. 69).

247

Como coloca Rodrigues, o produtor executivo é o profissional que deve ter pleno domínio sobre o andamento do filme. Confluindo nesse entendimento, Aletéia Selonk (2007, p. 34) acredita que para essa função é necessário reunir algumas características de atuação para garantir a viabilidade do filme:

Ele combina competências, talentos, ideias, tecnologias e capital. Ele gerencia elementos do ato de empreender, tais como a iniciativa e a capacidade criativa, o que o faz um empreendedor. Em linhas gerais, sua missão é gerar a interface entre o mundo da criação artística e o das lógicas econômicas (SELONK, 2007, p. 34).

É possível concluir que o produtor executivo precisa reunir capacidade criativa e gerencial, trazendo o equilíbrio e a ponte entre a equipe criativa e o produtor. E esse trabalho já começa no início, desde o roteiro.

O produtor executivo já precisa fazer a partir dos primeiros tratamentos do roteiro uma estimativa de gastos de produção – considerando equipe de trabalho, locação de equipamentos, seguro, figurino, planejamento de set, locação, entre outros. Nesse planejamento, é necessário considerar uma agenda de filmagens, pois grande parte dos custos dependem da quantidade de diárias necessárias para essa etapa. É responsabilidade desse profissional supervisionar todos os setores para manter os custos de produção dentro dessa previsão, revisando a agenda e controlando as despesas para manter o filme em dia e dentro do orçamento.

Na prática, o produtor e o produtor executivo são, em resumo, os principais responsáveis por transformar um roteiro em um projeto a ser executado e levar esse filme finalizado para o público. Os dois trabalham na administração macro da produção de uma obra cinematográfica.

Depois do macro planejado, entra em ação o diretor de produção e sua equipe. O diretor de produção entra para organizar o necessário para a realização do plano de filmagem (planejamento este que é feito em geral pelo assistente de direção, no qual é definido de que maneira o roteiro será filmado nas diárias de filmagem contratadas). Ele é quem vai cuidar dos fornecedores diretamente ligados ao set de filmagem – especialmente catering, transporte e locação de equipamentos – e organizar as diárias de filmagem com as premissas do plano de filmagem já na mão.

Produtor executivo e diretor de produção trabalham muito próximos. O produtor executivo está ligado diretamente a todas as contratações (equipe, grandes fornecedores, negociação com sindicatos) e à questão orçamentária de todos os departamentos. O produtor executivo trabalha o macro, enquanto o diretor de produção tem como prioridade operacionalizar o dia a dia das filmagens. Enquanto isso, o diretor de produção tem como prioridade operacionalizar o dia a dia das filmagens. É importante que essa divisão de papéis aconteça no processo de produção, porque a demanda de trabalho é alta e cada atividade tem o seu momento específico para ser executada.

ANDREIA KALÁBOA E CLAUDIA DA NATIVIDADE: VOZES DA PRODUÇÃO

Não existem muitos autores que se debruçaram sobre os conceitos e métodos do setor de produção da indústria cinematográfica no Brasil. Talvez pela contínua metamorfose dessa área, talvez por ser recente a profissionalização e retomada do setor, o material teórico sobre a área ainda é escasso. Para entender o momento atual da atuação e conceituação desse profissional, duas produtoras executivas do cinema independente brasileiro foram entrevistadas para lançar um olhar sobre o assunto: Claudia da Natividade e Andreia Kaláboa.

Claudia da Natividade, fundadora e diretora da produtora Zencrane Filmes, é a produtora executiva de obras *O ateliê de Luzia - Arte rupestre no Brasil* (2004), *Estômago* (2007) e *Corpos Celestes* (2011). Claudia vê o produtor como “aquele que tem uma visão macro de todo o projeto, que acompanha todas as funções, mas com um certo distanciamento, porque está envolvido em outros projetos”. Para ela, o produtor é quem, de forma resumida, escolhe o roteiro, levanta o dinheiro e desenha toda a estratégia de carreira de um filme.

No Brasil, em produções cinematográficas independentes de baixo a médio orçamento, geralmente as funções de produtor e produtor executivo são exercidas pela mesma pessoa. A produtora Cláudia da Natividade é um exemplo e explica:

Eu costumo somar as duas funções de produtor e de produtor executivo. Acompanho essa parte de desenvolvimento, pré-produção, produção e finalização do filme, que é um pouco da tarefa do produtor executivo. Mas também levanto o dinheiro e planejo toda a estratégia e a comercialização, tarefa do produtor. O produtor executivo é a pessoa que vai continuar tendo uma visão macro do projeto, assim como o produtor, mas ele vai ficar completamente focado na sua realização (NATIVIDADE, 2015).

Apesar de somar as duas funções nos filmes que produz, Natividade traça uma linha tênue entre as duas funções. A produtora Andréa Kaláboa – da produtora GP7 Cinema, que desenvolve produções para televisão e recentemente lançou o longa-metragem documentário *Clube dos Solitários* (2015) – vê o produtor executivo de uma forma diferente:

Para a realidade brasileira, eu vejo o produtor executivo como um gerente burocrata, porque aqui a maioria das coisas são feitas via lei de incentivo à cultura. O produtor executivo trabalha na elaboração do orçamento, na captação de recursos, viabiliza a documentação e, por fim, gerencia o contexto da produção como um todo, financeiramente falando. Eu gostaria muito de fazer uma produção executiva em que eu não ficasse somente focada em dinheiro e papelada, mas acaba que o produtor executivo é um administrador de projetos e da morosidade burocrática. Eu vejo

também o produtor executivo muito como uma pessoa de lobby, de trazer dinheiro, de fazer a coisa acontecer, mas acaba que na prática é muito difícil (KALÁBOA, 2015).

Por conta dessa característica da produção cinematográfica brasileira independente, em que as funções de produtor e produtor executivo costumam se fundir, algumas vezes elas acabam se misturando um pouco além da prática, mas também em conceito. Ainda assim, a visão geral é que esse profissional é quem deve visualizar e planejar as necessidades do projeto do ponto de vista de cada departamento, avaliando orçamento e buscando adequar as necessidades de produção à realidade econômica do projeto.

A visão macro do projeto é essencial no trabalho do produtor executivo, pois é ele quem desenvolve todo o projeto – fazendo, por exemplo, a primeira decupagem de produção. Segundo Natividade (2015), o produtor executivo “é quem vai encontrar as soluções criativas para que aquele roteiro seja realizado da melhor forma possível dentro da expectativa do diretor”.

A produção, por mais que seja um trabalho dos bastidores, tem uma função muito criativa dentro do processo cinematográfico. Coordenando os demais setores, é esse profissional que encontra soluções para equilibrar e atender as demandas artísticas da equipe diante do orçamento disponível para o projeto.

O produtor executivo também precisa ter noções de gestão de processos, de orçamento e de equipe. A criatividade é um motor, mas sua atenção e organização dentro dos processos, cronograma e orçamento são as engrenagens para um bom trabalho. Cláudia da Natividade destaca como principais características desse profissional a criatividade, a visão macro do processo e a liderança:

O produtor executivo é um sujeito muito criativo dentro do processo de produção, porque ele vai ter que fazer com que se possa obter o máximo dentro das condições do projeto. Ele tem que resolver problemas, adequar as expectativas de todo mundo dentro do orçamento e cronograma; e fazer com que o dinheiro não acabe durante o projeto, além de ter essa visão orgânica constante do processo todo (NATIVIDADE, 2015).

Esse trabalho de otimizar recursos e de controlar o orçamento durante todas as etapas do projeto é essencial, pois um filme leva de quatro a cinco anos entre sua pré-produção até seu lançamento e distribuição. O produtor executivo, como coloca Natividade, além do planejamento inicial, precisa trazer toda a equipe para esse compromisso com as metas do projeto:

Você, como produtor executivo, tem que conseguir ter esse discernimento de que, independentemente do tamanho do projeto, vai ter que cumprir todas as fases. O produtor executivo tem que ter essa presença de espírito com todos os departamentos para fazê-los entender que todos são parte de um processo, e que todo mundo tem que conseguir fazer tudo o que quer com os recursos disponíveis (NATIVIDADE, 2015).

Com o relato de quem conhece, fica nítido que para um bom resultado na área é indispensável ter uma visão holística do projeto – acompanhando todos os setores – e conquistar o comprometimento da equipe com o planejamento feito. Essa atenção é essencial para o controle não só do cronograma do set, mas também do orçamento. Cláudia da Natividade ressalta que em seus trabalhos ela sempre busca saber exatamente o que está acontecendo com todos os setores, pois isso a faz ter uma ideia mais orgânica do processo, do trabalho, das diárias e dos problemas. Ela explica que o trabalho de organização, planejamento e estratégia é o grande desafio do produtor executivo:

O produtor executivo tem que trabalhar muito com preparação, pra que ele chegue no set já com todos os problemas antecipados e resolvidos. Eu faço muita decupagem de produção e trabalho muito próximo com meu diretor de produção. Hoje uma produção média brasileira custa em média uns 2,5 milhões de reais entre pré-produção e produção. Isso, em uma conta rápida, dividido por uma média 30 diárias de trabalho significa que um dia de trabalho custa 75 mil reais e que cada hora – das 12 que temos em um set por dia – custa mais de 6 mil reais. Por isso, você não pode perder tempo. Você pode quebrar teu orçamento (NATIVIDADE, 2015).

Com uma hora de trabalho com custo tão alto, fica evidente que o produtor executivo e o diretor de produção precisam trabalhar com muito planejamento e sincronia. Claudia da Natividade (2015) costuma contratar esse profissional quando já tem definições sobre o que ela considera a estrutura base de uma produção: o elenco e as locações. Ela explica a função desse profissional:

O diretor de produção vem para organizar todas as necessidades para que aquelas diárias dentro daquelas locações aconteçam. Ele vai pensar exclusivamente na diária de produção: ‘eu tenho que filmar esse roteiro, essas cenas, nesses dias, com esses atores e equipe, dentro dessas locações’. Primeiramente ele visita as locações, para ver quais são as condições (pé direito, rede elétrica, necessidade de gerador, se tem banheiro, estacionamento, local do catering, plano B em caso de chuva, transporte para elenco e equipe). Ele também vai coordenar a equipe de produção que irá executar tudo isso (NATIVIDADE, 2015).

O diretor de produção é um aliado importante para a gestão eficaz do projeto. Cabe ao produtor executivo acompanhar o trabalho desse profissional e, como existem imprevistos em qualquer produção, manter a organização com uma postura flexível. O chamado “jogo de cintura” é vital no processo para contornar os problemas do cotidiano de filmagens.

Ainda assim, a mais importante etapa para o gerenciamento do orçamento é no início – antes mesmo do desenho final do roteiro. A produtora Cláudia da Natividade explica que “com uma primeira leitura, o produtor executivo já consegue estimar quanto o filme custa”. Uma decupagem detalhada e o orçamento final só vem numa segunda etapa, mas essa primeira estimativa é importante para avaliar e revisar as possibilidades dentro da realidade orçamentária do projeto. Natividade (2015) explica que o produtor executivo trabalha junto com o roteirista nessa adequação:

O último tratamento do roteiro é normalmente feito para adequar o roteiro ao orçamento de produção, isto é, à quantidade de dinheiro que você tem. Às vezes você quer fazer um filme que custa 6 milhões, mas só tem 4 milhões. Então se faz mudanças, por vezes reduzindo algumas locações, agrupando algumas cenas ou alguns personagens, pra fazer com que as coisas comecem a caminhar juntas (NATIVIDADE, 2015).

Um exemplo da adaptação de orçamento mencionada por Natividade é o filme *O Invasor*, do diretor Beto Brant. Com um orçamento inicial de dois milhões de reais, o projeto precisou passar por uma grande redução de custos para ser selecionado no Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas Inéditas para filmes de ficção lançado pelo Ministério da Cultura. O edital era destinado à realização de projetos de longa-metragem de baixo orçamento com até um milhão de reais. O processo de adaptação veio com propostas de mudanças dos produtores, que dispunham de apenas metade do valor previsto inicialmente, conforme relatam Alessandra Brum e Sérgio Puccini:

[...] era necessário repensar as cenas, alterar diálogos – muitos foram suprimidos, ampliados ou modificados –, já que algumas cenas foram completamente eliminadas. Apenas para citar um exemplo, no roteiro original havia uma cena de explosão de um carro, o que, para uma produção de baixo orçamento, é impensável; dado o alto custo para sua realização, essa cena foi simplesmente suprimida (BRUM; PUCCINI, 2013, p. 146).

Os cortes já no roteiro possibilitaram a resolução de questões de orçamento de forma antecipada, o que corrobora para a segurança e consistência do projeto já em sua base. Ainda assim, como relatam os produtores, algumas mudanças de produção também foram necessárias para adequar o projeto ao orçamento disponível:

Dentre as soluções empregadas estão a redução do número de integrantes na equipe de filmagem, a contratação de profissionais pouco conhecidos no mercado e a figuração resolvida entre amigos ou membros da equipe de filmagem. Quanto aos gastos com trilha sonora, cópias para distribuição, além da promoção e distribuição do filme em circuito comercial, se buscaram parcerias, aliás essa foi a alternativa encontrada em todas as etapas de produção para que 'O Invasor' conseguisse fechar dentro do orçamento e chegasse às salas de cinema (BRUM; PUCCINI, 2013, p. 145).

As soluções apontadas pelos produtores em *O Invasor* são alguns dos caminhos que o mercado brasileiro acaba seguindo. Os produtores também fizeram uma negociação com o elenco para poder reduzir os custos de cachê nesse setor. Os atores principais foram recompensados pela participação no filme ao tornarem-se produtores associados da obra. Essa prática comum na indústria cinematográfica estadunidense faz com que os atores também tenham parte da “propriedade” sobre a obra e possam participar dos lucros do projeto. Outras saídas encontradas pelos produtores foram adaptações em alguns quesitos artísticos:

A primeira delas era de que as cenas deveriam ser realizadas em locações, ou seja, não deveria se criar nada em estúdio, nem mesmo transformar o espaço cenográfico das locações escolhidas. A segunda envolvia a redução dos equipamentos de iluminação. Não utilizar qualquer tipo de maquinário para operação de câmera era a terceira condição. Em quarto, não filmar em campo/contracampo (BRUM; PUCCINI, 2013, p. 145).

As mudanças propostas para redução de custos demonstram o profundo conhecimento da atividade, flexibilidade e criatividade dos envolvidos, o que é imprescindível para o desempenho das funções de produção no cinema. O exemplo de resiliência e capacidade criadora citado aqui é uma das características de maior destaque na produção

brasileira. Andréa Kaláboa, que está participando com sua produtora de uma consultoria do Sebrae, conta que esse é o ponto forte identificado em pesquisa desenvolvida durante esse processo de análise das produções no Paraná:

O diagnóstico é que aqui no Paraná, por exemplo, o que as produtoras independentes de cinema mais têm de qualidade é a sabedoria em gerenciar o dinheiro no set. Sabem manobrar, conseguem fazer muito com muito pouco. É uma guerra constante e com pouco se faz milagre. Por outro lado, se tem uma coisa em que esses produtores pecam é na gestão do risco. É quase nula (KALÁBOA, 2015).

Essa gestão do risco está muito ligada ao planejamento do fluxo de projetos em uma produtora. As dificuldades do setor estão na instabilidade decorrentes do fato que um filme leva cerca de quatro anos para ser lançado e as entradas de dinheiro na produtora são sazonais. Além disso, como as produtoras costumam ter uma equipe bem enxuta, o foco da empresa acaba sendo pontual – a cada projeto – sem um prospecto geral de estratégia de negócio:

E isso é realmente muito complexo pra gente, porque sempre estamos muito envolvidos em um projeto, sempre com pouco dinheiro, sem conseguir pensar no próximo e na constância da entrada de novos projetos. Aí então você tem um filme por ano, sendo que você deveria estar fazendo três (KALÁBOA, 2015).

Cláudia da Natividade (2015), que atua com sua produtora em São Paulo, acredita que o melhor caminho – pensando no equilíbrio do negócio – é manter sua empresa pequena, somando sempre a função de produtora executiva em seus projetos, justamente para diminuir os riscos do setor. Ela acredita que aumentar a empresa é criar custos fixos desnecessários, que em médio prazo a obrigaria a agregar outras formas de produção em sua empresa – como vídeos de publicidade e institucional, por exemplo – para manter o fluxo e arcar com as despesas em meses sem entradas de projetos de cinema. Em geral, um projeto, da idealização até a distribuição, demora de quatro a cinco anos para ser concluído. Ela explica que no Brasil o cinema trabalha com financiamento público e os projetos demoram muito até conseguir captar e sair do papel:

As empresas que eu conheço, que optaram por ter mais projetos ao mesmo tempo e ter uma equipe base de dez pessoas trabalhando, estão sempre correndo atrás do prejuízo. Muitas vezes estão produzindo um filme agora, para pagar os custos do filme anterior. É muito difícil você estruturar uma empresa de conteúdo audiovisual no Brasil que dê lucro, porque nosso modelo não é industrial. Eu prefiro fazer a empresa crescer no momento que ela precisa, contratar uma equipe pontualmente

para cada projeto, e fazer com que os recursos que eu captei para um projeto realmente sejam destinados a ele, porque com isso eu garanto a qualidade artística e técnica do filme (NATIVIDADE, 2015).

Essa prática de contratação de equipe temporária, de acordo com as etapas de cada projeto, é comum no mercado cinematográfico brasileiro. Dentro dessa estratégia, Claudia da Natividade acrescenta um ponto positivo que vai além dos pontos já citados no fato de assumir tanto a produção quanto a produção executiva de seus projetos:

Eu consigo fazer meu networking, financiar e garantir a qualidade dos meus projetos e a distribuição deles. E ao mesmo tempo consigo acompanhar toda a orquestração da produção e a edição dos gastos. Poder controlar pessoalmente os gastos do filme me ajuda muito a otimizar os recursos para o valor de produção. Eu tenho filmes que, embora tenham um baixo orçamento – “Estômago” é um exemplo –, têm um valor de produção gigante lá dentro. Tem essa otimização. Se fosse o mesmo dinheiro numa empresa que tem um alto custo fixo, não seria possível viabilizá-lo (NATIVIDADE, 2015).

Essa é uma solução positiva para o equilíbrio financeiro dos projetos, pois otimiza recursos e corrobora para o controle rigoroso do orçamento. Além disso, aponta mais uma característica comum aos produtores e produtores executivos no país: o empreendedorismo. Claudia da Natividade explica que se decidisse por crescer o quadro de equipe de sua empresa, passaria a ter custos fixos muito altos, pois no Brasil os impostos e encargos sobre salários são muito altos.

A grande dificuldade no setor em conseguir fazer um crescimento planejado adequado é a imprevisibilidade do mercado. Segundo Natividade (2015), “no setor do cinema, ao contrário do industrial por exemplo, é impossível um planejamento estratégico, porque a gente não sabe quando um projeto vai acontecer, nem se o orçamento vai ser totalmente contemplado”. A produtora vê o mercado brasileiro da seguinte forma:

Trabalhamos em um sistema que é profissional, mas não é industrial – como é o mercado estadunidense e o indiano, do ponto de vista de distribuição, de financiamento. É um sistema muito dependente do estado e muito artesanal nesse sentido. E quando você trabalha desse jeito, a tua garantia de retorno econômico pra tua empresa, ela é muito baixa. Você está trabalhando com projetos, você não está trabalhando com um potencial de distribuição deles, com um parque distribuidor que te favoreça, como o cinema americano tem. No Brasil você trabalha com financiamento público, é muito dependente dele e os projetos demoram muito até você conseguir virar (NATIVIDADE, 2015).

A dependência do mercado cinematográfico brasileiro do financiamento público é um desafio que os produtores enfrentam há tempos – e que mais do que nunca, hoje, irão precisar repensar. Andreia Kaláboa vê esse desafio de forma positiva:

Eu vejo que a profissão está mudando um pouco, porque as formas de fazer estão mudando. A Lei do Audiovisual vai acabar e as empresas vão ter que entrar como patrocinadoras, não só via renúncia fiscal. Elas vão ter que colocar dinheiro do bolso delas. Eu acredito que vai ser mais desafiador, porque o produtor executivo vai ter que acreditar muito mais na ideia e pensar em mercado, em conteúdo. Vai ter que ter retorno financeiro. É difícil, mas é bacana pro mercado a longo prazo (KALÁBOA, 2015).

A necessidade de olhar para o mercado e produzir obras que respondam à necessidade do público será uma mudança importante para a indústria cinematográfica brasileira, pois há tempos seu maior desafio é solucionar a distribuição e chegar a um público maior. É importante ver que os produtores do setor não fecham os olhos a essas mudanças e demandas da audiência, cliente final desse produto cultural.

CONCLUSÃO

Na produção de cinema o grande desafio do profissional é ter um conhecimento profundo de todos os processos, departamentos e ações necessárias para a realização de um filme – e ser organizado o suficiente para antecipar os problemas e controlar o orçamento. Esse conhecimento passa por áreas como o administrativo, o departamento pessoal, o jurídico, o financeiro, a burocracia e até as necessidades de comercialização. Também é necessário entender o setor como um todo, suas políticas públicas e estratégias de negócio.

Fica claro que nas produtoras e projetos independentes de cinema no Brasil os profissionais se organizam da forma como podem, assumindo mais de uma função para acompanhar a realidade da indústria cinematográfica daqui. Como é evidente que o setor ainda está se organizando nesse sentido – e que existem mudanças eminentes nos formatos de financiamento das obras cinematográficas brasileiras – a definição e divisão de responsabilidades entre os profissionais de produção e a forma como trabalham as produtoras de cinema independentes no Brasil continuará a passar por transformação também.

Ainda assim, é possível enxergar muitas semelhanças entre os produtores culturais dos diferentes setores e a possibilidade de construir uma transição descomplicada entre diferentes áreas de atuação e o cinema. As bases de trabalho e as características desejadas de um produtor são as mesmas em todas as áreas. Para atuar no cinema, um profissional com o desempenho adequado e experiência em produção apenas necessita buscar o conhecimento específicos do setor, do mercado de distribuição e buscar experiências significativas para alcançar a excelência nessa área também.

REFERÊNCIAS

BRUM, Alessandra; PUCCINI, Sérgio. Cinema brasileiro e produção de baixo orçamento: experiências e reflexões. IN: SUPPIA, Alfredo (organização). **Cinema(s) Independente(s): Cartografias para um fenômeno audiovisual global**. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2013.

NATIVIDADE, Claudia da. **A atuação dos profissionais de produção no cinema**. São Paulo, FAP-PR, 20 de fevereiro de 2015. Entrevista concedida via skype para Ana Clarissa Hupfer.

KALÁBOA, Andréia. **A atuação dos profissionais de produção no cinema**. São Paulo, FAP-PR, 21 de fevereiro de 2015. Entrevista concedida via skype para Ana Clarissa Hupfer.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2007.

KELLISON, Cathrine. **Produção e Direção para TV e Vídeo**. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2007.

SELONK, Aletéia. **O imaginário do produtor cinematográfico do tipo comunicativo: um estudo do espaço audiovisual no Brasil**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação da Faculdade de Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

NORMAS EDITORIAIS

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes do Campus Curitiba II FAP/ Unespar, abre chamadas anuais. As submissões devem ser feitas exclusivamente através de cadastro do autor no portal de periódicos da UNESPAR: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

Poderão ser submetidas entrevistas, traduções ou outro tipo de produção bibliográfica. Neste caso, os organizadores da revista irão deliberar, junto ao Conselho Editorial, a melhor forma de avaliação dos trabalhos. Abaixo estão mais detalhes sobre cada um dos tipos de artigo aceitos pela publicação:

Artigos: compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

Resenhas: compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.

Memorial artístico-reflexivo: compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.

Tradução: compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.

Entrevista: compreende o relato de pesquisadores, profissionais ou artistas que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

SUBMISSÃO

Os artigos devem ser enviados ou em formato “DOC” ou em “DOCX”, sem informação de autoria/co-autoria. O nome completo dos autores, bem como a biografia resumida (com no máximo 100 palavras) em língua vernácula e em mesmo idioma do resumo em língua estrangeira, devem obrigatoriamente ser incluídos nos respectivos

campos da submissão do artigo no sistema da Periódicos da UNESPAR. Na biografia, indicar a afiliação institucional, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa e o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).

Detalhes Importantes: Ao submeter o(s) trabalho(s), o(s) autor(es) deverá(ão) indicar quando se tratar de Programa de Iniciação Científica ou TCC, pois este(s) não passará(ão) por revisão cega e deverão ter os orientadores com coautores. O nome dos autores e avaliadores será mantido em sigilo. Outros trabalhos enviados pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois avaliadores mais a revisão dos editores. No caso de discrepância avaliativa será enviado a um terceiro parecerista. Os pareceres serão enviados aos autores para a ciência do resultado do processo e, quando for o caso, para que faça as modificações sugeridas e rerepresente o trabalho.

FORMATAÇÃO

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.
- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)
- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:

2.1 texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;
- Parágrafos com recuo;
- Espaço duplo entre partes do texto;
- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm. [Clique aqui para visualizar exemplos de citações](#)

REFERÊNCIAS

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR. [Clique aqui para visualizar exemplos de referências](#)

ILUSTRAÇÕES

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi. O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

PRODUTOS AUDIO VISUAIS

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

ÉTICA DA PESQUISA

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ões) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

AVALIAÇÃO

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail. Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica.

Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da redação. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

DIREITOS AUTORAIS

Os autores detêm os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista O Mosaico / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista. Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista O Mosaico / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista O Mosaico / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus metadados aos serviços de indexação e referência.

262

POLÍTICA DE PRIVACIDADE

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.