

CINEMA E VIDA EM CURSO



Editora UFRB

Ana Rosa Marques
Angelita Bogado
Fernanda Martins
Guilherme Sarmiento
(Orgs.)

CINEMA E VIDA EM CURSO

REITOR

Fábio Josué Souza dos Santos

VICE-REITOR

José Pereira Mascarenhas Bisneto

SUPERINTENDENTE

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

CONSELHO EDITORIAL

Leila Damiana Almeida dos Santos Souza

Leilane Silveira D'Ávila

Luciana da Cruz Brito

Maurício Ferreira da Silva

Paula Hayasi Pinho

Paulo Henrique Ribeiro do Nascimento

Rafael dos Reis Ferreira

Rosineide Pereira Mubarack Garcia (Presidente)

Rubens da Cunha

SUPLENTE

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Marcílio Delan Baliza Fernandes

Tatiana Polliana Pinto de Lima

COMITÊ CIENTÍFICO

(Referente ao Edital n.º 001/2020 EDUFRB – Coleção Sucesso
Acadêmico na Graduação da UFRB)

Ana Rosa Marques

Angelita Bogado

Fernanda Martins

Guilherme Sarmiento

EDITORA FILIADA À

Ana Rosa Marques
Angelita Bogado
Fernanda Martins
Guilherme Sarmiento
(Orgs.)

CINEMA E VIDA EM CURSO



Editora UFRB
Cruz das Almas - Bahia
2022

Copyright©2022 by Ana Rosa Marques, Angelita Bogado
Fernanda Martins e Guilherme Sarmiento

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB.

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica
Antonio Vagno Santana Cardoso

Foto de capa

Marcos Vinicius Pereira da Cruz

Revisão e normatização técnica

Alessandra Carriel Vieira

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

C574

Cinema e vida em curso / Organizadores: Ana Rosa Marques Araújo Teixeira, Angelita Bogado, Fernanda Aguiar Carneiro Martins e Guilherme Sarmiento da Silva... Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2022.
342p.; il.

Este Livro Eletrônico é parte da Coleção Sucesso Acadêmico na Graduação da UFRB. Volume XXX.

ISBN: 978-65-88622-63-6.

1.Cinema - Estudo e ensino. 2.Cinema - Extensão universitária. 3.Pesquisa e desenvolvimento - Análise. I.Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. II.Teixeira, Ana Rosa Marques Araújo. III.Bogado, Angelita. IV.Martins, Fernanda Aguiar Carneiro. V.Silva, Guilherme Sarmiento da. VI.Título.

CDD: 791.43

Ficha elaborada pela Biblioteca Universitária de Cruz das Almas - UFRB. Responsável pela Elaboração - Antonio Marcos Sarmento das Chagas (Bibliotecário - CRB5 / 1615).

Livro publicado em 08/11/2022



Editora UFRB

Rua Rui Barbosa, 710 - Centro
44380-000 Cruz das Almas - Bahia/Brasil

Tel.: (75) 3621-7672

editora@reitoria.ufrb.edu.br

www.ufrb.edu.br/editora

Sumário

Introdução

Guilherme Sarmiento..... 9

Vivências, subjetividades, territórios: Cineclube Mário Gusmão

Adrielly Novaes, Alderivo Amorim, Cyntia Nogueira,
Danielle Almeida, Emily Ribeiro, Jamile Cazumbá,
Reifra Pimenta..... 29

Pesquisa, curadoria e criação: Cineclube Mário Gusmão

Marina Pontes, Felipe da Silva Borges,
Marcelo Matos de Oliveira..... 47

Movimento Sankofa: conversa sobre cinema e educação

Ana Paula Nunes, Glenda Nicácio,
Larissa Fulana de Tal..... 61

Cinema e educação: partilha da experiência do PET CINEMA

Ana Paula Nunes, Gabriel Ferraz, Gabriel Paz, Ianca Santos,
Ivanessa Moreira, Lohanna Tanajura, Luan Santos,
Matheus Leone, Natan Luiz, Taylon Protasio Gondim,
Yslei Nogueira..... 77

Formação e extensão no CachoeiraDoc um festival de intervenção social

Amaranta Cesar,
Ana Rosa Marques..... 95

CachoeiraDoc: a nossa escola livre de cinema

Laís Lima..... 111

O lugar público da memória privada

Maria Clara Arbex..... 123

GEEECA: os encontros, o prazer e a pulsão de viver

Angelita Bogado, Francisco Alves Junior, Jorge Cardoso Filho,
Kaio Pereira, Lina Cirino, Milene Migliano,
Scheilla Franca de Souza..... 137

Mergulhar e respirar, a essência indivisível das coisas

Angelita Bogado,
Jorge Cardoso Filho..... 153

GEEECAS e ROSZAS, entre o território e o filme Lina Cirino, Scheilla Franca de Souza.....	167
Pelo retrovisor: Grupo de análises e práticas fotográficas Danilo Scaldaferrri.....	179
Antoine Doinel: desconstruindo o personagem Evanize Silva Santos.....	199
A representação do autista prodígio nas obras audiovisuais Andressa Almeida e Silva.....	215
A vivência do abandono paterno afetivo em <i>Rebento</i> Sheila Manuelle Santana da Silva.....	229
Pandemix: Processo de criação coletiva na Pandemia Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe da Silva Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, João Paulo Pereira Guimarães, Lígia Marques Rocha Franco, Marina Mapurunga, Stephanie Sobral.....	239
Corpo, dança e as poéticas audiovisuais Dorotea Souza Bastos.....	261
Direção de arte e realismo fantástico Marcos Vinicius Pereira da Cruz, Dorotea Souza Bastos.....	275
Cavalcanti na vanguarda musical do cinema Fernanda Aguiar Carneiro Martins.....	291
Sinfonias urbanas: cinema e outras artes Emerson Roberto Dias Santos (<i>In Memoriam</i>).....	303
O cinema negro da diáspora David Aynan.....	319
Autores.....	331

Introdução

Guilherme Sarmiento

Quem chega em Cachoeira, seja por Muritiba ou pela BR, entra pela cidade serpenteando por um vale de vegetação baixa, quase uma restinga. Através dela, vê surgir, como uma miragem, as torres das igrejas e os sobrados históricos que já anunciam um dos mais belos e marcantes municípios do Recôncavo Baiano. Um portal ornado com os dizeres “Cidade Heroica” delimita as fronteiras do centro urbano e logo em seguida estamos ao lado do Mercado Municipal, onde a arquitetura colonial divide a atenção com o intenso movimento popular. Então, um mundo de sons, cores, corpos explode diante dos olhos do recém-chegado. E, ao adentrar por ruas estreitas e efervescentes, o viajante se vê conduzido por uma corrente em perpétuo movimento. O movimento do tempo, a diáspora, a retenção de imagens que anunciam novas formas e, também, reafirmam antigas e resistentes configurações. Após ter esse sentimento despertado, o pavilhão Leite Alves, parte do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), desponta ao fundo como mais um legado dessa transformação contínua na qual, agora, somos participantes ativos. Inicialmente, a construção era um galpão pertencente a uma fábrica de charutos. Hoje abriga, dentre outros, o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Antes de possuir todo um quarteirão, o CAHL foi instalado em um anexo da Escola Estadual de Cachoeira. Em outubro de 2008, os primeiros professores chegaram na cidade com a missão de fundar um curso que articulasse ensino, pesquisa e extensão tendo o território do Recôncavo como base. A princípio, a ideia poderia parecer inusitada:

como viabilizar um curso de cinema e audiovisual fora dos grandes centros, no interior do estado, com acesso restrito à tecnologia e longe do mercado de trabalho? Porém, muitos consideravam estes obstáculos pequenos diante de outros fatores mais determinantes para se trabalhar com a sensibilidade. Samba de roda, candomblé, maniçoba, da religião à culinária, estar no Recôncavo definia um modo de ser e de fazer. Permitir-se criar raízes na região produziria uma experiência acadêmica transformadora – assim acreditávamos e acreditamos –, onde o permanente diálogo com a comunidade e seus aspectos políticos, históricos e culturais, proporcionaria o domínio de um vocabulário capaz de criar uma linguagem própria, com força de novidade.

Doze anos depois, o curso é desafiado a resgatar sua história ao aceitar a convocação para concorrer ao edital E-book Sucesso Acadêmico. Escrever essa introdução soa como um convite a falar de tudo o que foi realizado até aqui. Como não utilizar esse momento para avaliar os resultados do longo trabalho de implementação do curso, desde seus primeiros passos até os dias atuais? O contexto que envolve a escritura nos força a pensar em nossa postura diante do passado, do futuro, pois a situação presente nos coloca em um impasse. Essa convocatória ocorre justo no entroncamento de uma espera. Como não resgatar a imagem de Cachoeira a surgir entre as montanhas, a estimular nossos sonhos e esperanças, quando contamos tanto tempo de confinamento em função da quarentena? Tudo parece suspenso neste momento não somente por conta de uma epidemia virótica global, mas pelo avanço de um projeto de desmonte a cada dia mais consolidado e para o qual ainda não temos defesa. A melhor forma de desenvolvê-la, portanto, é recorrer à memória e dela retirar a certeza de nossa força regeneradora, capaz de conservar nossa identidade e apontar possibilidades de renovadas recriações. De certa forma, os capítulos que aqui se apresentam guardam parte dessa identidade e

são fruto de inquietações irmanadas através de um projeto de natureza inclusiva, que potencializa as capacidades de afetação pelo mundo, a abertura de um canal para o fluxo de tod(e)s os corpos desejantes. Neste sentido, a UFRB, através de seu curso de cinema, fez valer um projeto possível dentro de uma perspectiva de ampliação das políticas de inclusão abertas à participação daqueles até então excluídos dos lugares de decisão da indústria cultural ou dos modelos de incentivo à produção independente.

Considerando essa memória que se materializa para dar corpo a uma identidade própria, os textos aqui apresentados fazem parte de um percurso de construção pedagógico baseado na possibilidade de união de uma *práxis* a um pensamento teórico de perfil contemporâneo. Este casamento foi facilitado justamente pelas condições já anunciadas anteriormente. Por ser um curso localizado em uma cidade do interior, reconhecida por sua riqueza cultural, por sua resistência à escravidão e ao trauma colonial, este pensamento e esta *práxis* inicialmente geraram produções acadêmicas e artísticas que registravam o cotidiano da região, suas manifestações culturais, como a Festa da Boa Morte, ou personagens emblemáticas, como Dona Dalva, compositora de samba de roda e antiga funcionária da Charutaria Suerdieck. Alguns curtas-metragens com essas características podem ser citados aqui, como *Flor do barro*¹ (2013), de Vonaldo Mota e Luciana Sacramento, documentário sobre o trabalho do ceramista Florisvaldo Ribeiro dos Santos. Também o primeiro longa-metragem realizado pela UFRB, *Um filme para Michal*² (2013), com a direção de Violeta Martinez, sobre o polonês radicado na Bahia, Michal Bogdanowics, que possuía um bar frequentado por professores e alunos da universidade, o saudoso *Café*

¹ FLOR de barro. Direção: Vonaldo Mota e Luciana Sacramento. Cachoeira, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/119357116>. Acesso em: 23 nov. 2020.

² UM FILME para Michal. Direção: Violeta Martinez. Cachoeira, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/70082144>. Acesso em: 21 nov. 2020.

com artes. Com a chegada de novos professores ao colegiado, em 2010, ampliou-se a gama de possibilidades criativas e pedagógicas motivadas por olhares diversos. Os investimentos federais tornaram o curso da UFRB um dos mais bem equipados do Brasil, um incentivo a mais para alavancar de vez a produção até então embrionária.

A primeira experiência ficcional finalizada dentro do curso de cinema da UFRB foi o curta *Quermesse*³ (2011), do professor Adriano Oliveira. Em seguida, *O cadeado*⁴ (2012), de Leon Sampaio, conseguiu a proeza de entrar em inúmeros festivais nacionais e internacionais e, com isso, chamou a atenção do segmento para o que ocorria na UFRB. O curta estabeleceu uma das bases da dramaturgia do curso de cinema, que é expandir o interesse audiovisual para além dos muros da universidade e chegar até as mazelas, os personagens, a paisagem do Recôncavo. No caso, denunciar as condições precárias do ensino no interior do estado. Lamonier Ângelo, outro aluno parte deste momento muito especial de criação da identidade visual do curso, também se aventurou em um projeto de animação bastante representativo da cultura regional. *Mãe d'água*⁵ (2014) adaptou para as telas a lenda originária do universo dos pescadores do Paraguaçu. O resultado foi um desenho em três dimensões cheio de cor e vida, assim como o universo das lendas populares no qual foi baseado. Também neste início de desbravamentos estético e ideológico podemos citar *Entre passos*⁶ (2012), de Elen Linth, sobre violência doméstica infantil, e *Como num passe de claves*⁷ (2012), de Emerson Dias, experiência audiovisual que adiantou as inquietações geradas por um país dividido, sensação

³ QUERMESSE. Direção: Adriano Oliveira Cachoeira, 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/10454900>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁴ O CADEADO. Direção: Leon Sampaio. Cachoeira, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/183924836>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁵ MÃE D'ÁGUA. Direção: Lamonier Angelo. Cachoeira, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/277097538>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁶ ENTRE PASSOS. Direção: Elen Linth. Cachoeira, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/128831634>.

⁷ COMO NUM PASSE DE CLAVES. Direção: Emerson Dias. Cachoeira, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/46460943>. Acesso em: 21 nov. 2020.

posteriormente agravada pela emergência da extrema direita no espectro político do país.

Durante esses primeiros passos, vemos surgir alguns exercícios que ganharam as redes sociais e ajudaram a um público mais amplo reconhecer a riqueza e a variedade dessa produção ainda à procura de seu lugar ao sol. Nos anos seguintes, iniciativas conseguiram atingir um público mais amplo, como o videoclipe estrelado por Jhefferson Jhekson e dirigido por Michelle Soares, *Amor, eu quero te bancar*⁸ (2014), com mais de 70.000 visualizações no Youtube. Um pouco antes, *As cachoeiranas*⁹ (2010), paródia da série *As cariocas*, produção da Rede Globo, tornava-se um pequeno fenômeno da Internet, ultrapassando os dois mil acessos no Youtube em seu episódio de estreia. Dirigido por Eudes Freire, a série colocou na agenda do curso questões relacionadas à sexualidade, através de um humor escrachado e popular. Essa primeira produção irreverente inseriu a universidade nos debates relacionados à cultura *Queer*, LGBTQIA+, algo que aos poucos foi ampliado e reivindicado pela comunidade acadêmica, em especial pelo alunado, disposta a tocar em temas cada vez mais urgentes e insurgentes. Com a emergência dos coletivos formados pelos estudantes, as questões referentes à representatividade das minorias ganharam uma tônica mais explicitamente política, reivindicatória, com o engajamento em pautas emergenciais, atentas a temáticas e abordagens contemporâneas.

Dentre os coletivos preocupados em realizar obras com um perfil mais engajado, podemos citar o Coletivo Gaiolas neste primeiro momento. Composto exclusivamente por realizadoras, Camila Camila, Ohana Almeida e Letícia Ribeiro, o grupo começou a produzir em 2011.

⁸ DJ JJ - AMOR, Eu Quero Te Bancar. Direção: Michelle Soares. Cachoeira, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOrrGkbDssM>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁹ AS CACHOEIRANAS - A Indecisa da Ponte. (Sátira de As Cariocas) 1º episódio. Direção: Eudes Freire. Cachoeira, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nxog8LKUnKM>. Acesso em: 21 nov. 2020.

Desde então, uma série de curtas preocupados em exprimir questões caras ao universo feminino, seus corpos, seus desejos, suas memórias, ganharam forma a partir de um olhar endógeno, ou seja, do trabalho de criadoras dispostas a falar de sua condição com autonomia e domínio dos recursos audiovisuais. No belo e performático *Ana*¹⁰ (2015), de Camila Camila, realiza-se a biografia de uma personagem atravessa um casebre de ponta a ponta, em meio a uma coreografia delicada e ao mesmo tempo vigorosa. Mais recente, e com uma proposta parecida, o Coletivo Feito a Facção segue uma temática mais heterogênea, sem, no entanto, abrir mão das questões de gênero por contar em suas fileiras com a presença de duas diretoras. Camila Gregório, cujo curta *Fervendo*¹¹ (2017) angariou mais de dez prêmios nos festivais nacionais nos quais foi exibido, conta a história de Ticiane, jovem que passa pela experiência de uma gravidez indesejada. Maria Clara Arbex também levou adiante a marca do grupo em *Ricochete*¹² (2018), abordando outra face de uma cultura patriarcal e misógina: a violência contra a mulher. Já o trabalho de Iago Cordeiro Ribeiro, e seu *Obra autorizada*¹³ (2016), documentário experimental sobre a demolição de um antigo casario no centro da cidade de Cachoeira, indica a heterogeneidade e complexidade dos temas explorados pelo coletivo.

Outra experiência importante dentro dessas práticas de criação coletiva, na verdade um de seus exemplos mais potentes, o Tela Preta articulou dentro da UFRB ações para dar visibilidade às questões raciais em obras que trouxeram para o centro da cena a realidade das periferias ou simplesmente deram protagonismo a personagens negros, quebrando os paradigmas representacionais do cinema

¹⁰ ANA. Direção: Camila Camila. Cachoeira, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/146840803>. Acesso em: 21 nov. 2020.

¹¹ FERVENDO. Direção: Camila Gregório. Cachoeira, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aWycjcVoXWk>. Acesso em: 21 nov. 2020.

¹² RICOCHETE. Direção: Maria Clara Arbex. Cachoeira, 2018.

¹³ OBRA autorizada. Direção: Iago Cordeiro Ribeiro. Cachoeira, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUjCUyGp0wU>. Acesso em: 21 nov. 2020.

hegemônico, de perfil eurocêntrico. Originalmente composto por Larissa Fulana de Tal, David Aynan e Ailton Pinheiro, o Tela Preta adquiriu relevância nacional por promover o trabalho de diretores negros, com dificuldades estruturais de chegar aos lugares de decisões criativas, como a direção e o roteiro, somente creditados como técnicos ou em função sem grande possibilidade de intervenção autoral. Os trabalhos se iniciaram com o curta *Canções da liberdade*¹⁴ (2013), de David Aynan. Em seguida, *Lápis de cor*¹⁵ (2016), financiado pelo Canal Futura, com direção de Larissa Fulana de Tal, projetou o nome do coletivo nacionalmente ao discutir o racismo dentro do universo infantil. Da mesma diretora, o curta *Cinzas*¹⁶ (2015) circulou em inúmeros festivais cinematográficos, destacando-se no debate em torno da presença da mulher negra no mercado audiovisual. Em *O som do silêncio*¹⁷ (2016), também dirigido por David Aynan, o ponto de vista de uma criança serve para compor um tocante drama familiar ambientado na zona ferroviária de Salvador. Sem abrir mão da denúncia social, o filme constrói com delicadeza o cotidiano vivido por grande parte da população negra no Brasil.

A relevância da questão racial dentro do curso de cinema pode ser explicada pelo próprio perfil do alunado que constitui grande parte da comunidade acadêmica. Segundo dados divulgados por Osmundo Pinho, a UFRB possui autodeclarados negros e pardos 84,3% de seu corpo discente, número que coloca a universidade como “uma das mais negras e populares do Brasil, se não a mais negra e popular”. (PINHO, 2019, p. 126). Então, as experiências individuais e coletivas de realizadores que pautam os corpos negros legitimam o discurso-

¹⁴ CANÇÕES da liberdade. Direção: David Aynan. Cachoeira, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/63405499>. Acesso em: 21 nov. 2020.

¹⁵ LÁPIS de cor. Direção: Larissa Fulana de Tal. Cachoeira, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7O6G82UgTrM>. Acesso em: 21 nov. 2020.

¹⁶ CINZAS. Direção: Elen Linth, Emerson Santos e Larissa Fulana de Tal. [S.l.], 2015.

¹⁷ O SOM do silêncio. Direção: David Aynan. [S.l.], 2016. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=o_som_do_silencio. Acesso em: 21 nov. 2020.

denúncia a partir de uma perspectiva genuína, própria, como a apresentada por Juan Rodrigues em sua *Trilogia da bicha preta* com os títulos *O arco da liberdade*¹⁸ (2015), *O arco do medo*¹⁹ (2017) e *O arco do tempo* (2019), na qual o próprio realizador exprime a opressão cotidiana em um mundo hostil àqueles que fogem às padronizações sociais. Porém, esta corporalidade tolhida em sua liberdade de ser e estar revolta-se igualmente através da sexualidade “fora da caixa”, fora dos padrões considerados “normais”, move-se pela ação de um organismo atento às inúmeras vivências possibilitadas pelo desejo de livre expressão, como nos curtas igualmente impactantes, *Banana*²⁰ (2017), de Marvin Pereira, e, *CorpoStyleDanceMachine*²¹ (2017), de Ulisses Arthur. Importante destacar também que muitos desses realizadores são nascidos no Recôncavo e imediações, como o próprio Marvin Pereira, ou Allan Maia, diretor de *Enquanto eu for lembrado*²² (2019) totalmente filmado com a colaboração dos moradores de Cachoeira. Outro artista local, Tau Tourinho, um dos cabeças do movimento Novo Cinema Novo, e diretor de *A Jega recebedeira*²³ (2011), encontraram acolhida em um projeto nascido justamente com esse fim: formar pessoas para tornar o cinema brasileiro mais múltiplo e original.

Sem sombra de dúvidas, todas essas vivências e experiências fílmicas foram possibilitadas pelo convívio de uma prática com uma teoria geradores de frutos bastante eloquentes da força de um projeto ainda em andamento. Para concluir esse retrospecto de produções variadas, vale lembrar também a atuação da Rozsa filmes, produtora

¹⁸ ARCO da liberdade. Direção: Juan Rodrigues. Bahia, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/135514406>. Acesso em: 12 dez. 2020.

¹⁹ O ARCO do medo. Direção: Juan Rodrigues. Bahia, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/299294168>. Acesso em: 12 dez. 2020.

²⁰ BANANA. Direção: Marvin Pereira. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D13wZnQIL3U>. Acesso em: 21 nov. 2020.

²¹ CORPOSTYLEDANCEMACHINE. Direção: Ulisses Arthur. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yC4iTnFY2zl&t=2s>. Acesso em: 25 nov. 2020.

²² ENQUANTO eu for lembrado. Direção: Allan Maia. [S.l.], 2018.

²³ A JEGA recebedeira. Direção: Tau Tourinho. [S.l.], 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/44739714>. Acesso em: 21 nov. 2020.

nascida quando Glenda Nicácio e Ary Rosa – criadores da marca – ainda eram matriculados no curso de Cinema da UFRB. Pode-se dizer que o longa-metragem *Café com canela*²⁴ (2017) satisfaz o conjunto de aspirações enumeradas até aqui: deixar-se capturar pelas vivências do lugar e fazer filmes, muitos filmes, a partir de uma troca intensa com o território. Com *Café com canela*, o cinema, a UFRB e a cidade de Cachoeira encontraram-se confundidos e, por essa simbiose, cumpriu-se uma primeira etapa de criação de identidade do curso e, também, ampliou-se a visibilidade do trabalho de professores e alunos durante os dez anos de sua implementação.

Agora, após revisitarmos alguns filmes que hoje fazem parte de nossa memória coletiva, vamos entender o pensamento que enlaça todas essas obras num projeto coerente. Claro que se deve levar em conta o fato desse percurso não ser assim tão linear e, também, considerar as obras que fugiram a ele para construir uma outra lógica classificatória. Não se enquadram aí o curta de João Marciano Neto, *Inferno*²⁵ (2016), um exercício com o objetivo de promover o terror e o suspense, ou *Materno*²⁶ (2018), de Alequine Sampaio, realizado aos moldes da produtora paulista “Filmes do Caixote”. Mas, sem dúvida, se chegamos até aqui com essa produção vigorosa e crescente foi por conta de um alicerce muito bem plantado, somente adquirido pelo incentivo a um pensamento multidisciplinar unido a uma abertura aos estímulos ofertados pela vida – uma teoria que fosse, ao mesmo tempo, desejante. Por isso, após enumerar esses filmes, que correspondem somente a uma pequena parcela da realização feita até aqui, devemos destacar agora a parte que permanece oculta sob a superfície das obras, ou seja, toda a base teórica e metodológica através das quais

²⁴ CAFÉ com canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2017.

²⁵ INFERNO. Direção: João Marciano Neto. [S.l.], 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/91624782>. Acesso em: 21 nov. 2020.

²⁶ MATERNO. Direção: Alequine Sampaio. [S.l.], 2018.

a dramaturgia pôde florescer e frutificar em segurança. Parte deste pensamento que iremos agora revelar encontra-se presente na série de textos desta compilação. Porém, para entender até mesmo a organização do sumário, precisamos agora enumerar as iniciativas em Pesquisa, Extensão e Estudos lideradas pelo corpo docente do curso, pois em boa medida a articulação da prática com a teoria no âmbito da produção fílmica do curso se fez a partir desses espaços de convivência acadêmica, com a participação direta dos estudantes.

Um importante marco para esse diálogo entre as inúmeras atividades de pesquisa e extensão desenvolvidas no curso foi a Semana de Pesquisa de Cinema e Audiovisual. Ocorrida em duas edições, 2011 e 2018, por iniciativa dos alunos coordenados pela professora Angelita Bogado, o evento apresentou e discutiu as múltiplas dimensões dos processos de criação e produção dos saberes no campo do audiovisual, como forma de ampliar as atividades de formação dos alunos e conscientizá-los do trabalho desenvolvido para além da sala de aula. Em sua última edição, o evento serviu como ensaio para a avaliação do curso pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), que em sua passagem lhe conferiu a nota máxima pela segunda vez.

Seguindo agora para a apresentação dos grupos de estudos, pesquisa e extensão e seus respectivos capítulos elaborados especialmente para esse e-book, vamos iniciar com um dos projetos pioneiros do curso de cinema, cuja importância para o desenvolvimento de um pensamento fílmico articulado a um fazer foi fundamental desde sua origem: o Cineclube Mário Gusmão. Concebido e coordenado pela professora Cyntia Nogueira e, posteriormente, pelo professor Danilo Scaldaferrri, o cineclube passa a ser conduzido, a partir de 2016, sob a coordenação pedagógica do professor Marcelo Matos junto com o estudante Fabio Rodrigues, seguido por Álex Antônio e Jamile Cazumbá, atualmente com orientação de Cyntia Nogueira. O

cumprimento da função pedagógica, própria ao formato, que alia a divulgação e a reflexão fílmicas, gerou um ambiente extremamente produtivo no âmbito institucional. A própria escolha de Mário Gusmão como patrono da iniciativa funcionou como uma carta de intenções do grupo, pois o ator, nascido na cidade de Cachoeira, tornou-se um símbolo da presença negra na história do cinema brasileiro. E esta simbologia ajudou a nortear as mostras temáticas de sua programação, preocupada em dar visibilidade à produção baiana e, principalmente, divulgar obras que descontinuassem o projeto de representação dominante sobre os negros e outras minorias políticas. O capítulo *Vivências, subjetividades, territórios: Cineclube Mário Gusmão*, escrito coletivamente, traz as experiências de formação dos estudantes a partir da vivência cineclubista. Aqui se reflete sobre as formas coletivas experimentadas para conceber as atividades, que envolvem diferentes dimensões do fazer cinematográfico, a partir da tentativa de compreensão das subjetividades e especificidades dos corpos que compõem a universidade, o grupo, bem como a comunidade externa. Em *Pesquisa, curadoria e criação: Cineclube Mário Gusmão* abordam-se os processos vividos por dois membros do Cineclube, Mari Pontes e Felipe Borges, que articulam o tripé pesquisa, extensão e ensino, costurando a atividade cineclubista em seus trabalhos de conclusão de curso.

Outro espaço importante para a divulgação e reflexão fílmicas, nascido no mesmo período do Cineclube Mário Gusmão, o *Quadro a quadro: projetando ideias, refletindo imagens*, com coordenação da profa. Ana Paula Nunes, começou atuando em pesquisa e extensão, direcionado ao público das escolas da região, com programação infantojuvenil, e atualmente é um grupo de pesquisa registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). No capítulo *Movimento Sankofa: conversa sobre cinema e*

educação, o grupo comemora 10 anos de existência com a transcrição dos depoimentos de suas primeiras integrantes. Através de um encontro afetoso entre mulheres que começaram uma trajetória juntas, o passado vem à tona para revelar às próximas gerações as raízes e as transformações vivenciadas dentro da instituição durante o período em que foram bolsistas do programa. É também um depoimento atual: reflete sobre a própria prática, avalia a importância da formação acadêmica na vida dos formandos e como esse aprendizado pode ressoar em futuros projetos. A Professora Ana Paula Nunes hoje também coordena o grupo Programa de Educação Tutorial (PET) onde realiza um grande leque de atividades, que merece destaque por atuar em várias frentes do aparato audiovisual, publicando uma revista (+Cinemas), realizando mostras (Cinevirada e ManduCA) e outras atividades de extensão. O grupo, criado pela Profa. Rita Lima, em 2010, publica no e-book o capítulo *Cinema e educação: partilha da experiência do PET CINEMA*, escrito de forma coletiva, com o objetivo de relatar o conjunto de pesquisas realizadas pelo grupo no campo Cinema e Educação a partir de ações concretas, como mostras, publicações, laboratórios de criação, desenvolvimento de ações afirmativas.

Prosseguindo dentro desta perspectiva de abertura para a cinematografia contemporânea, o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário é um espaço de investigação teórico-prática que tem como objeto o gênero documental. Dentre suas atividades e projetos, o grupo realiza desde 2010, o Festival de Documentários de Cachoeira – CachoeiraDoc, que colocou a cidade e o curso na rota dos grandes festivais de cinema brasileiro contemporâneo. Tendo como líderes as professoras Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques, o CachoeiraDoc proporcionou aos estudantes o contato direto com os realizadores mais importantes do gênero, promoveu oficinas e, também, abriu uma vitrine para que a produção da UFRB fosse exibida e debatida após

as concorridas sessões, inicialmente feitas no auditório do CAHL e posteriormente no Cine Theatro Cachoeirano. Em *Formação e extensão no CachoeiraDoc, um festival de intervenção social*, Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques lançam a seguinte interrogação endereçada ao cinema: quais histórias estão sendo apagadas e impossibilitadas de avançar? O texto articula conceitos como “pedagogia da ruína” e a “pedagogia das margens”, em que a precariedade e a condição periférica se tornam armas contracoloniais. Em *CachoeiraDoc: a nossa escola livre de cinema*, Laís Lima, moradora de Santo Amaro, egressa da segunda turma de cinema, narra a sua vivência nas diversas edições do evento, relatando a experiência como crucial para sua formação. Em *O Lugar público da memória privada*, Maria Clara Arbex encerra a contribuição do grupo partindo da seguinte inquietação: como o esquecimento político afeta a história e o presente de uma sociedade? Através do estudo do documentário *Os dias com ele*²⁷ (2013), de Maria Clara Escobar, o capítulo analisa como a diretora faz uso do cinema para tentar acessar a memória desconhecida de seu pai e, conseqüentemente, suas próprias lembranças.

O espírito inventivo, coletivo e colaborativo do cinema atravessa, aproxima e potencializa os diversos projetos, grupos de estudos, de pesquisa e extensão do curso, que por vezes se unem em um objetivo comum. É o caso do Grupo de Análises e Práticas Fotográficas, que produz todo ano as vinhetas que já se tornaram o “xodó” do CachoeiraDoc. Formado em 2014 e coordenado por Danilo Scaldaferrri, reúne estudantes especialmente interessadas/os no estudo, reflexão e práticas inerentes ao ofício da direção de fotografia. O capítulo *Pelo retrovisor: Grupo de estudos e práticas fotográficas*, escrito pelo próprio Danilo, sistematiza o conjunto de ações que ajudam a reconstruir sua

²⁷ OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Elenco: Carlos Henrique Escobar, Ana Sachetti Escobar, Emilio Sachetti. [S. l.]: Filmes de Abril, 2013. (107 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM&t=1577s>. Acesso em: 15 ago. 2020.

trajetória. Assim, recorre a depoimentos dos/das que pavimentaram esse caminho, revisitando imagens e planos para montar essa narrativa. A contribuição do Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora (SONatório) prossegue pelo caminho de levantamento da memória do curso. Liderado pela professora Marina Mapurunga, o projeto de pesquisa e extensão, vinculado ao grupo de pesquisa LinkLivre, visa promover reflexões acerca do ambiente sonoro e de criações sonoras por meio de pesquisas em Paisagem Sonora/Soundscape e Territórios Sonoros, Cartografias Sonoras; práticas de captação de sons; ciclos de oficinas de som para a comunidade do Recôncavo Baiano; experimentações com Soundpainting/Improvisação Livre e apresentações de performances audiovisuais/live cinema. Em *Processo de criação coletiva na pandemia – Pandemix*, escrito a várias mãos, há o acompanhamento da concepção do álbum duplo *Pandemix*. Durante a pandemia da COVID-19, encontros semanais ocorreram por vídeo-chamadas *online* com o objetivo de lançar um desafio: criar uma trilha sonora individualmente para, em seguida, ser mixada de forma coletiva. Sem uma temática específica, a conversa, nos encontros virtuais, serviu como um método para emergência da escuta de si. Nesse processo criativo, houve a oportunidade de se escutar e se compreender como a pandemia afetou cada um.

A formação no curso vem sendo fertilizada pela contribuição de professores de diversas áreas que constituem o CAHL. No campo da pesquisa, o Grupo de Estudos em Experiência Estética: comunicação e artes (GEEECA), é um exemplo do efeito potencializador da multidisciplinaridade para o pensamento e a criação. Formado por professores e estudantes do CAHL, além de pesquisadores convidados, o grupo relata no texto *GEEECA: os encontros, o prazer e a pulsão de viver*, suas trajetórias, reflexões e desdobramentos de pesquisa ao longo de dois anos de leituras e vivência. Já no capítulo *Mergulhar e*

respirar, a essência indivisível das coisas, os coordenadores do grupo, Angelita Bogado e Jorge Cardoso Filho, lançam-se sobre a filmografia da produtora/coletivo Rosza Filmes, formada por cineastas egressos da UFRB, Glenda Nicácio e Ary Rosa, para promover o debate sobre as linguagens artísticas que atravessam, profanam e pulverizam fronteiras erguidas por mecanismos de poder, ao mesmo tempo em que a geometria dos olhares e dos corpos em cena aponta para uma possível organicidade, em busca de reaver uma “continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (DEWEY, 2010, p. 70). As obras da Rosza são ainda o fio condutor de uma conversa entre o GEEECA e a dupla de cineastas na entrevista intitulada *GEEECAs e ROSZAs, entre o território e o filme*.

Projeto importante para o desenvolvimento da dramaturgia do curso – em seus aspectos sonoros, narrativos e fotográficos –, o Laboratório de Dramaturgia (Labdrama) desenvolve pesquisas sobre personagem e, também, realiza consultorias internas para o desenvolvimento de roteiros encaminhados por alunos ou professores interessados na escrita cinematográfica. Liderado pelos professores Guilherme Sarmiento e Roberto Duarte e em funcionamento desde 2010, o Labdrama tem se mostrado um espaço importante para a promoção e o aprimoramento dramático das obras escritas nas disciplinas de roteiro ofertadas pelo curso. De suas fileiras saíram três capítulos encaminhados para essa compilação. Em *Antoine Doinel: desconstruindo o personagem*, Evanize Silva Santos acompanha a mudança sofrida pelo alter ego de François Truffaut, interpretado por Jean-Pierre Léaud, durante os cinco filmes que compõem a célebre série cinematográfica. Em outro momento, Andressa Almeida, a partir do seriado televisivo *The good doctor*²⁸, envereda-se pela representação do

²⁸ THE GOOD doctor. Produção: David Shore. Estados Unidos: Sony Pictures Television, 2017.

autismo em *A representação do autista prodígio nas obras audiovisuais*. Para finalizar a participação do Labdrama nesta coletânea de textos variados, Sheila Santana discute sobre alienação parental em *Vivência do abandono afetivo em Rebento*²⁹ (2019), mostrando como o tema é traduzido no premiado curta de Vinícius Eliziário.

O VISU – Grupo de Pesquisa e Extensão em Arte, Imagem e Visualidades da Cena tem como líder a professora Dorotea Bastos. Atualmente, conta com pesquisadores, egressos e estudantes dos cursos de Cinema e Audiovisual, Comunicação e Artes Visuais. O grupo atua em três linhas de pesquisa: Visualidade da Cena em Narrativas Audiovisuais (trata da composição visual, abrangendo o papel da Direção de Arte e os aspectos estéticos e técnicos da criação de imagens); Poéticas Visuais Contemporâneas (estudos sobre as novas formas do fazer artístico contemporâneo, abarcando temas sobre arte, tecnologia, corpo e intermedialidade e suas relações com o sistema de visualidades da cena); e Estética e Teorias da Imagem (estudos teóricos sobre imagem e estética, a partir da análise e elaboração de conceitos e o uso das tecnologias no audiovisual). O grupo oferece o capítulo *Corpo, dança e as poéticas audiovisuais*, onde Dorotea Bastos focaliza o corpo enquanto elemento fulcral para a sensibilização, que emerge das relações com os aparatos tecnológicos. Em *Direção de arte e realismo fantástico*, Dorotea Bastos e o aluno egresso Marcos Vinicius Pereira nos revelam todo o investimento feito no curta *A vida é pra valer*³⁰ (2018), de Marvin Pereira, em sua direção de arte. Imbuído pelo desejo de romper com a linguagem do drama convencional, o filme utiliza o lúdico e o realismo fantástico como base para abordar a zona rural do Recôncavo.

²⁹ REBENTO. Direção: Vinicius Eliziário. Produção: Edson Junior. [S.l.]: Boca de Filmes, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQTQyuohdts&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 jun. 2020.

³⁰ A VIDA é pra valer. Direção: Marvin Pereira. Cachoeira e Muritiba, BA, 2018. Disponível em: https://youtu.be/O2hWae_y7nQ. Acesso em: 15 nov. 2020.

O Laboratório de Análise e Criação em Imagem e Som (LACIS) tem sua origem em 2015, quando numa ação inaugural do então Grupo de Pesquisa e de Extensão Análise da Imagem e Som (AIS) (2011-2014) – agregou pesquisadores de diferentes campos de conhecimento e alunos. Em grandes linhas, o LACIS propõe-se a investigar a produção da imagem e do som vinculados ao processo de criação dentro do universo da Arte. Possui como trabalho inaugural de criação o ensaio fotográfico “Cachoeira, Cinza, Preto e Branco” (2015) e o curta-metragem “Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade” (2015), ambos frutos da pesquisa voltada para as sinfonias de cidade³¹.

Dentro dessa perspectiva, a professora líder Fernanda Aguiar Carneiro Martins, em *Cavalcanti na vanguarda musical do cinema*, retoma a sua pesquisa *O som no cinema segundo Alberto Cavalcanti* (Edital MCT/CNPq 14/2010 Universal) e, dessa vez, se atém aos escritos do cineasta brasileiro no que diz respeito ao som no cinema. Se, por um lado, descobre-se uma similaridade entre seu pensamento e o de John Grierson, remontando ao de V. I. Pudovkin; por outro, importa examinar o viés experimental e inovador dos documentários britânicos dos anos 1930, no tocante ao uso do som, imbuídos pelo ideal do uso não sincronizado entre imagem e som. Como parte integrante dessa pesquisa, há o estudo *Sinfonias urbanas: cinema e outras artes*, de autoria de Emerson Roberto Dias Santos (*In Memoriam*), uma homenagem ao então falecido aluno egresso, cujo desempenho brilhante é digno de nota tanto na realização como na pesquisa acadêmica. No contexto de uma universidade inclusiva, contando com uma maioria expressiva de alunos autodeclarados negros, a necessidade do trabalho de investigação sobre o Cinema Negro se faz sentir. Eis uma das razões do escrito *O cinema negro da diáspora*, do aluno egresso David Aynan, discutindo o cinema de assunto e de autor

³¹ CACHOEIRA, Sinfonia de uma Cidade. Direção: Fernanda Martins, Cachoeira, BA. Disponível em: <https://youtu.be/BFn76Qsa1oo>. Acesso: 22 set. 2022

negro, a fim de nos esclarecer em que consiste a noção de “Cinema Negro”.

Fundamental lembrar aqui outros projetos de pesquisa e extensão que ajudaram a criar a identidade de nosso curso, como o Videoclipe no Recôncavo, do professor Cláudio Manoel, que produziu no período 30 videocliques com artistas da região e participou de inúmeras mostras internacionais. O Laboratório de Animação e Interatividade Digital, coordenado pelo professor Adriano Oliveira, onde se realizou diretamente 3 Trabalhos de Conclusão de Curso/animações: Lamonier Ângelo (*Mãe D'Água*), Eduardo Oliveira (*Videoclipe 3D*), Keu Andrade (*No seu ou no meu?*). O Grupo de Estudos, Pesquisas em Artes, Audiovisual e Patrimônio (GAAP), liderado por Danillo Barata e que se caracterizou pelo diálogo com as artes visuais. Ou o Laboratório de Investigação Sonora (LIS), criado por Guilherme Maia. Todos projetos que integraram a história do curso de cinema e que merecem ser creditados como parte do esforço representado por essa compilação de artigos e memórias.

Diante deste panorama extenso e bastante representativo de tudo o que fizemos até aqui, fica o nosso agradecimento a todos aqueles – alunos, professores, técnicos e a comunidade do Recôncavo – que colaboraram para nosso engrandecimento como educadores e educandos. Vivemos em um mundo de imagens vertiginosas, cercados por telas de todos os tamanhos, e a cada dia se impõe o desafio de dominar essa linguagem para não acabar se perdendo diante de tantas narrativas, muitas delas falsas. Com essa publicação digital, tomamos o rumo de nossa própria narrativa. Fica aqui o registro de uma versão possível dentre outras, uma tentativa de organizar toda essa multiplicidade de gestos, de palavras, de sensibilidades, com a régua e o compasso do recôncavo, território nutritivo do pensamento e das artes. Nele sempre retornaremos, porque nele nos criamos e dele

tiramos toda a nossa garantia de veracidade. Vida longa a todo curso de cinema que seja público, gratuito e diverso!

Referências

DEWEY, John. **Arte como experiência**. SP: Martins Fontes, 2010.

MOHOLY-NAGY, László. **Painting Photography Film**. 1925. Tradução Janet Seligman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973.

PINHO, Osmundo. Integração e subversão – produção de conhecimento e subversão social. **Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais**, Cachoeira-BA, v. 2, n. 1, p. 119 – 134, 2019. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/467/215>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Vivências, subjetividades, territórios: Cineclube Mário Gusmão

*Adrielly Novaes
Alderivo Amorim
Cynthia Nogueira
Danielle Almeida
Emily Ribeiro
Jamile Cazumbá
Reifra Pimenta*

O projeto de pesquisa e extensão Cineclube Mário Gusmão, vinculado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), tem se constituído, ao longo de seus mais de dez anos de existência³², como um espaço de formação e construção de passados-presentes para o cinema negro brasileiro. Pensado, em sua criação, como um lugar de partilha, debate e produção crítica, em perspectiva histórica, em torno de filmes e temas relacionados à cinematografia brasileira, a questão racial foi pautada desde o início de suas atividades pela pesquisa sobre a história e memória cinematográficas do território do Recôncavo e, especialmente, do ator negro, cachoeirano, ícone do teatro, do cinema e da dança afro dos anos 1960 e 1970, que dá nome ao cineclube³³. A trajetória artística e de vida de Mário Gusmão, que enfrentou até a morte uma condição

³² O projeto foi iniciado em agosto de 2010, e a primeira mostra realizada de 16 a 28 de outubro do mesmo ano. Sobre o histórico do cineclube, veja: NOGUEIRA, Cynthia; SCALDAFERRI, Danilo; MATOS, Marcelo. Extensão universitária e cineclubismo: a experiência do Cineclube Mário Gusmão. **Extensão Universitária na UFRB**. Cruz das Almas: UFRB, 2018. v. 2. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/proext/images/entensao_volume_2/ExtensaoUniversitariaUFRB10AnosV2.pdf. Acesso em: 12 dez. 2020.

³³ Os curtas documentais Odu (2013), de Cynthia Nogueira e Evandro de Freitas, e A morte do cinema (2015), de Evandro de Freitas, além da *Caixa Anjo Negro*: Cineclube Mário Gusmão 2010-2011 (2013), com 4 DVDS, 43 curtas baianos, catálogo de críticas, encarte para educadores e extras com linha do tempo, imagens, documentos, curtas de ficção e documentários sobre e com Mário Gusmão, resultam dessas pesquisas.

perversa de pobreza material e racismo estrutural, assim como os personagens que encenou, são, portanto, lanças que nos atravessam.

A ênfase no cinema negro e na produção de sujeitos/as que constituem minorias políticas ganha centralidade e profundidade quando os próprios estudantes assumem, com orientação pedagógica docente³⁴, a coordenação do projeto, experimentando formas coletivas de conceber e executar suas atividades, que passam a ser guiadas, de maneira mais radical e transformadora, pela compreensão das subjetividades e especificidades dos corpos que compõem o grupo, a universidade e as comunidades externas. Ao incorporar, por sua vez, discentes de outros cursos do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), especificamente de Comunicação e Museologia, bem como um estudante do ensino médio da rede estadual de ensino em Cachoeira, o cineclube passa a tensionar, de maneira mais latente, as relações de inter e multidisciplinariedade em suas práticas.

Este capítulo³⁵ visa refletir sobre as experiências de formação dos estudantes que compõem atualmente o Cineclube Mário Gusmão, tendo em vista as vivências, subjetividades e territórios envolvidos na realização de duas mostras, *Cinediáspora* e *Mostra de Cinema Feijoada em Júpiter*, bem como o reconhecimento das relações de poder que atravessam historicamente a produção de imagens no cinema brasileiro, seus modos de ver e regimes de (in)visibilidade. Nesse sentido, da experiência como espectadores e espectadoras às expectativas de participação no grupo, das formas de organização e produção aos processos de curadoria e escolha dos filmes, da elaboração da arte gráfica à comunicação e ao registro fotográfico, da técnica de exibição à mediação dos debates e escrita das críticas,

³⁴ Inicialmente, a coordenação pedagógica é dividida entre os/as professores/as Cyntia Nogueira e Marcelo Matos. Este último assume a função entre 2017 e 2018, e em 2019 a primeira o substitui.

³⁵ A escrita coletiva deste capítulo teve como ponto de partida a produção, leitura e discussão de relatos de experiência dos integrantes do cineclube, o que ocorreu entre 2 e 17 de julho de 2020.

o fazer cineclubista passa a ser constituído pelo questionamento das imagens dominantes e pelo desejo de tornar-se sujeito/a do olhar e da produção de conhecimento.

Aquilombar-se, tornar-se sujeito/a do olhar

Em seus escritos, bell hooks (2013, 2019) tem chamado atenção para a importância de sujeitos/as historicamente subalternizados/as definirem a sua própria realidade de aprendizagem, bem como para a centralidade das imagens na manutenção dos sistemas de dominação racial. Ela aponta, assim, a necessidade de criar espaços de resistência, oposição e reinvenção para combater as imagens profundamente negativas do que é ser negro/a reproduzidas pelos diversos sistemas de representação hegemônicos e, mais do que isso, para fazer surgir outros olhares e outros/as sujeitos/as do olhar.

É dessa forma que, ao ter sua organização assumida pelos estudantes, o cineclube passa por um processo de aquilombamento, no sentido defendido por Beatriz Nascimento, que, ainda nos anos 1970, já apontava para a relevância da produção simbólica e, particularmente, da imagem, no reconhecimento das identidades, concebendo o quilombo, para além de seu aspecto geográfico, como um conceito que designa diferentes espacialidades negras, portanto, como lugares de resistência e reconstrução das subjetividades afro-diaspóricas: “A terra é o meu quilombo, o meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, quando estou eu sou” (NASCIMENTO, 1989 apud ÔRÍ, 1989; FERREIRA, 2012).

A busca por visibilidade, reconhecimento e pertencimento permeia o Cineclube Mário Gusmão no ano de 2016. Primeiro, com a realização da mostra *Por um cinema negro no feminino*, em parceria com o Coletivo Tela Preta e o Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE), com curadoria de Janaína Oliveira, que traz três curtas-

metragens dirigidos por mulheres negras: *Kbela*³⁶ (2015), de Yasmin Thayná; *Cinzas*³⁷ (2015), de Larissa Fulana de Tal³⁸, ex-integrante do cineclube; e *O dia que ele decidiu sair*³⁹ (2015), de Thamires Vieira⁴⁰, ainda como participante do grupo. Segundo, com o apoio à realização do II Seminário Cinema Negro Brasileiro, que reuniu cineastas, pesquisadoras, produtoras e gestoras negras como Adélia Sampaio, Edileuza Penha de Souza, Viviane Ferreira e Daniela Fernandes. Esta última, que participa como convidada, na condição de coordenadora do projeto NordesteLab⁴¹, assim como Beatriz Vieirah de *Em busca de Lélia*⁴² (2016), organizadora do evento, são também ex-integrantes do Mário Gusmão. Por fim, é realizada uma vivência aberta em curadoria para construção coletiva da *Mostra Permanente de Resistências*, já sob coordenação de Fabio Rodrigues de *Tudo o que é apertado rasga*⁴³ (2019), estudante de Comunicação, que estará à frente das ações do cineclube ainda durante as mostras *Rede Cinema Negra*, em parceria com a produtora Rebento, e *Performance Negra*, sendo sucedido por Álex Antônio (Cinema) e pela atual coordenadora, Jamile Cazumbá⁴⁴ (Museologia). São três corpos negros que, de diferentes formas, encontram nesse espaço um potente lugar de organização e

³⁶ KBELA. Direção: Yasmin Thayná. [S.l.], 2015. Disponível em: <http://kbela.org/assista-kbela/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

³⁷ CINZAS. Direção: Elen Linth, Emerson Santos e Larissa Fulana de Tal. [S.l.], 2015.

³⁸ Dirigiu, também, o curta Lápis de cor (2014) e a série Diz aí! Afro e indígena (2018), para o Canal Futura.

³⁹ O DIA que ele decidiu sair. Direção: Thamires Vieira. Bahia: 451: Filmes, 2015. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/o-dia-que-ele-decidiu-sair/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁴⁰ Produtora dos curtas *As Noites de veroni* (2017) e *Ilhas de calor* (2020), de Ulisses Arthur. Assistente de direção e produtora, respectivamente, dos longas *Café com canela* (2017) e *Ilha* (2018), de Ary Rosa e Glenda Nicácio.

⁴¹ Projeto realizado em parceria com Gabriel Pires e André Araújo. Este último, assim como Daniela Fernandes, que assume em 2018 a Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado – Funceb, foi um dos co-fundadores do Cineclube Mário Gusmão.

⁴² EM BUSCA de Lélia. Direção: Beatriz Vieirah. [S.l.], 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3HZdegMR63g>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁴³ TUDO o que é apertado rasga. Direção: Fábio Rodrigues Filho. Bahia, 2019. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/tudo-o-que-e-apertado-rasga/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁴⁴ Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária – Pibex em 2019. 2º semestre.

articulação frente às demandas de suas subjetividades dissidentes, das de outras/os membras/os, bem como da comunidade a qual estavam e estão inseridos.

A coordenação se configura, a partir de então, como uma instância de articulação que implica o reconhecimento das diferenças de raça, gênero, classe, sexualidade, território, entre outras, para recriar formas de mediação e organização desse corpo cineclubista, que passa a ser constituído, em sua maioria, por pessoas negras. Ou seja, são corpos negros, que falam sobre corpos negros para outros corpos negros. O processo de formação identitária como coletivo é pontuado pelas questões: 1) como o fazer cineclubista dialoga com as propostas de pesquisa, ensino e extensão; 2) de que forma o cineclubista impacta e transforma as pessoas que propõem essas atividades de formação, tendo em vista suas vivências, subjetividades e relações com o território.

Tem-se, assim, uma trama para a construção não apenas de um grupo “autônomo”, em que as demarcações de funções como coordenação, curadoria, técnica, comunicação e produção são pensadas dentro de um fazer coletivo, baseado no reconhecimento mútuo das subjetividades que constituem esse espaço de partilha e aprendizado, mas também da formação de outros imaginários no que diz respeito à espectadorialidade, ou seja, na relação com a escolha dos filmes, o público, os espaços de exibição e os convidados.⁴⁵ Isso fica evidente, entre seus membros e membras atuais, na percepção de que suas trajetórias de formação no cineclubista tiveram início antes mesmo de integrarem o coletivo, ou seja, na relação com as imagens e sons projetados nas exibições e mostras, bem como nos debates, oficinas e atividades promovidos por esse corpo-coletivo,

⁴⁵ Há, especialmente, a partir da *Mostra permanente de resistências*, uma maior horizontalidade na curadoria e coordenação de mostras e projetos específicos, assim como um pensamento mais articulado no que se refere à relação entre os filmes, os espaços de exibição, os debatedores e o público. Sobre isso, ver o relato de experiência: PIMENTA, Reífra. Curadoria Cinematográfica: processo de pesquisa científica e novas metodologias para a prática cineclubista. *Revista Extensão*, São Felix da Cachoeira, v. 16, n. 1, ed. Esp. PIBEX, p. 46-51, set. 2019.

em seus atravessamentos com corpos negros, periféricos, LGBTQIA+, de mulheres, entre outros, e suas possibilidades. Ou seja, como um movimento político/coletivo e como um espaço possível para realizar, portanto, para “fazer cinema” em suas diversas dimensões. Ou ainda, como preconizou bell hooks (2013), a partir de Paulo Freire, como uma forma de tomar posse do conhecimento e da produção de suas próprias imagens.

***Cinediáspora*: educação, identidade e território**

O cineclube, corpo político composto por corpos díspares, reconhece a educação e a escola como espaços de formação de identidades, ou seja, de construção de sujeitos. Interseccionalizar o cinema-educação e/ou a pedagogização através do cinema é reconhecer o poder das imagens como mecanismo imagético de sistema educacional social. Com isso, o projeto *Cinediáspora*, conduzido pela estudante de cinema Emily Ribeiro, durante o segundo semestre de 2019, visou trazer/abranger representatividade e representação, abordando temas com os quais jovens negros(as) pudessem se reconhecer, corporizando o desenvolver da sua imagem.

O projeto foi realizado em parceria com o Colégio Estadual Albérico Gomes, localizado em Cabaceiras do Paraguaçu, por meio do diálogo com a coordenadora e professora Caliane Costa, contando com a participação dos seguintes integrantes do coletivo: Jamile Cazumbá, Emily Ribeiro, Otávio Conceição, Felipe Borges, Carla Caroline, Álex Antônio e Alderivo Amorim. O cineclube ofereceu uma oficina de audiovisual que tinha como foco dar suporte teórico e técnico para a realização de filmes para o Produção de Vídeos Estudantis (PROVE), promovido pelo Governo do Estado da Bahia e, a partir deste primeiro contato, foi proposta a mostra *Cinediáspora*⁴⁶, que partiu de uma curadoria de obras produzidas por mulheres negras aquilombadas na diáspora brasileira, como o já citado

⁴⁶ A oficina para o PROVE foi realizada no dia 6 de agosto. Já as atividades do *Cinediáspora* foram desenvolvidas nos dias 22 e 29 de outubro e 5, 12, 19 e 26 de novembro.

Kbela (2015), de Yasmin Thayná, *Das raízes às pontas*⁴⁷ (2015), de Flora Egécia, e *Cartas para Ana*⁴⁸ (2019), de Carla Caroline. Tais produções fabulam as múltiplas vivências, questionamentos e problemáticas da população preta diaspórica e de outras minorias marginalizadas da sociedade. A partir dessas obras audiovisuais, é possível analisar uma subjetividade construída, experimentada e vivenciada dando corpo e imagem às produções.

O *Cinediáspora* possibilitou, por meio do cinema-educação, o acesso a questões subjetivas que perpassam os corpos racializados. Questões essas que permeiam o decorrer da história com a naturalização de um normativo compulsório. bell hooks (2019) aponta, por exemplo, como pessoas negras são induzidas a não refletirem e ou questionarem criticamente suas vidas, por intermédio de uma mídia de massa racista. A representação e a representatividade, assim, são atravessadas por quem produz as imagens, por quem e/ou como as distribui nos espaço territoriais (em quais espaços). Logo, a atuação do cineclubes na escola torna-se um processo mútuo de reconhecimento (reconhecer-se), tanto entre os corpos plurais que compõem o coletivo, quanto entre esses corpos e os dos estudantes do colégio.

A cena midiática e cinematográfica brasileira, sendo ela exportada ou não, reforça estigmas de negação identitária e de subalternização. A mídia funciona como dispositivo de poder e possui função direta na dominação dos corpos. O não se ver nas imagens e/ou se ver a partir de imagens criadas pela ótica do racismo aponta para relação entre dominação e representação. hooks (2019, p. 33) coloca que,

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão,

⁴⁷ DAS RAÍZES às pontas. Direção: Flora Egécia. [S.l.]: Cajuinã, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCER75yOESI>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁴⁸ CARTAS para Ana. Direção: Carla Caroline. [S.l.], 2019.

a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos.

E como tornar-se sujeito se imagens identitárias não o subjetiva e lhe apaga possibilidades? Dentro disso, a ação do *Cinediáspora* tem sido uma troca sobre sensibilizar o olhar, o corpo, a reflexão sobre quem faz cinema, para quem e como os filmes chegam a quem os vê. Por meio do cineclubes, o projeto visa, para além da democratização do cinema, um processo de “cura”, pela ressignificação e descolonização das imagens.

Nesse movimento, faz-se necessário o recorte territorial. O projeto *Cinediáspora* e o cineclubes atuam no Recôncavo, ou seja, no interior. A relação com o Albrício Gomes, com seu corpo docente, discente e de funcionários, é constituída no primeiro contato do colégio com o cineclubes, para as oficinas do PROVE e ali se estabelece uma relação de troca. Este processo envolve o engajamento do corpo, por meio da mobilização da escola para o transporte dos membros/membras do cineclubes, feito também pela professora Samira Santana; do café da manhã preparado para nossa recepção, além da movimentação dos alunos de outro *campus* para as oficinas. Ou seja, muitos corpos se mobilizaram para vivenciar e experienciar a oficina. Dentro disso, pensando em como os corpos, em suas respectivas singularidades, se atravessam de formas distintas, observamos o estabelecimento de uma relação universidade-escola, mas também escola-escola, a partir da perspectiva de um dos integrantes do cineclubes, que é estudante do ensino médio, Alderivo Amorim.

Criado nas cidades de Maragogipe e Cachoeira, Alderivo tem sua curiosidade despertada, a partir de 2011, ainda criança, pelas diversas atividades de extensão desenvolvidas pelo CAHL. Com isso, sua adolescência é permeada pelas exposições, debates e oficinas promovidas pelo cineclubes, entre outros eventos do curso de Cinema e Audiovisual. Após participar da mostra *Imagens Transviadas*, com curadoria de Reifra

Pimenta⁴⁹, que considera uma das que mais se identificou, por trazer uma perspectiva sobre o cenário LGBTQIA+ nos filmes, é convidado no ano seguinte a integrar o grupo e a colaborar no diálogo/comunicação com a comunidade local, em especial com os estudantes do Ensino Fundamental e Médio. Torna-se, assim, representante, dentro de um projeto de pesquisa e extensão universitário, de sua comunidade, da cidade e de seus colegas estudantes das escolas públicas de Cachoeira, atuando, ainda, como vice-presidente do Grêmio Estudantil Salvador da Rocha Passos, do Colégio Estadual da Cachoeira. Uma de suas primeiras atividades dentro do cineclubes foi a realização do workshop no Albérico Gomes:

Em 06 agosto do ano 2019, dia que aconteceu oficina de audiovisual no Colégio Estadual Albérico Gomes, realizamos um workshop com os alunos, foi nesse dia em que eu descobri o que realmente era fazer parte desse grupo chamado Cineclubes Mário Gusmão, dia esse tão especial porque ali foi o momento que reparei o quanto eu tinha uma parceria com meus colegas, momento que pude botar em prática os meus conhecimentos de cineclubista, pude perceber que realmente tem mais jovens interessados em aprender o que estamos dispostos a passar, demos aulas de iluminação, roteiro, cenário, fotografia, enquadramento de uma câmera, atuação, direção e planejamento e também aprendemos com os alunos sobre as histórias dos arredores e seus desafios que para chegar até a escola pra estudar (AMORIM NETO, 2020, p. 2).

Refletir sobre as relações estabelecidas entre a escola (entre os alunos) e a universidade (e os universitários) é atinar, portanto, como o próprio corpo cineclubista coloca/colocou em prática os seus fazeres. Para Amorim Neto (2020), a oficina foi um momento de se perceber como parte desse coletivo e de compreender na prática as dimensões desse fazer, ao mesmo tempo em que experimentava a relação ensino-aprendizagem de um outro lugar, observando as diferenças entre a sua realidade escolar e a de estudantes de outro colégio, situado em um município vizinho de Cachoeira.

⁴⁹ Bolsista Pibex 2018 - 1º semestre e 2018 - 2º semestre.

Figuras 1, 2 ,3 - Oficina cinematográfica PROVE.



Fonte: Instagram Cineclubes Mário Gusmão. Crédito: Jamile Cazumbá (2019).

Nota: Da esquerda para a direita, Carla Caroline e Emily Ribeiro ministram oficina de roteiro; Carla Caroline, Felipe Borges, Emily Ribeiro, Álex Antônio, Alderivo Amorim, Jamile Cazumbá e Caliane Costa; Álex Antônio em oficina de criação/roteiro.

Já durante a oficina de roteiro para o PROVE, ministrada por Carla Caroline e Emily Ribeiro, os estudantes abordaram temas como suicídio e autoestima, o que foi reposto, de modo análogo, no *Cinediáspora*. De forma mais ampla e abrangente, por meio do diálogo com os filmes exibidos e dos processos de reconhecimento entre os alunos e o coletivo, pontos como negritude, subjetividade e estética se firmaram. O roteiro desenvolvido, assim, tratou sobre autoestima e beleza negra. Em dado momento do projeto, um dos dois únicos rapazes, em um diálogo paralelo, coloca em xeque a imagem e subjetividade do outro, que demonstrava certa intimidade frente à câmera. As estudantes, por sua vez, embora fossem maioria, escolheram funções como produção, deixando a direção, montagem e som para os homens. Na medida em que o projeto foi se desdobrando, ganhando corpo e forma, questionamentos/debates sobre essas atitudes e escolhas vieram à tona, produzindo reflexões, no coletivo, sobre o papel da escola no que se refere às questões de raça, gênero, sexualidade e território.

Mostra de Cinema Feijoadada em Júpiter

A ancestralidade se faz presente de muitas formas, mas principalmente onde a terra, a comida e as pessoas se reúnem. A feira livre de Cachoeira sendo montada às três da manhã, em frente à Igreja dos africanos jejes de Nossa Senhora dos Remédios; a exibição do filme

“*A negação do Brasil*”⁵⁰ (2000), de Joel Zito Araújo; pessoas, o vento, o sereno, a noite, o cheiro fresco das verduras, das frutas e a farinha temperam o banquete “interplanetário” da resistência que atravessa o(s) tempo(s): a feijoada. Em 9 de novembro de 2019, no mês da Consciência Negra, da morte de Zumbi dos Palmares e de Mário Gusmão, foi realizada a primeira sessão da *Mostra de Cinema Feijoada em Júpiter* (CAZUMBÁ; RODRIGUES, 2019). Esse acontecimento, em suas diversas camadas, diz muito sobre a atuação do cineclubes nos últimos anos.

Tendo a estudante de museologia Jamile Cazumbá como coordenadora e Cyntia Nogueira como coordenadora pedagógica, a mostra contou com um curador convidado: Juan Rodrigues, nascido em Alagoinhas, interior da Bahia, atual morador da cidade de São Félix e estudante do curso de cinema. Com o projeto, apresentado como atividade final da disciplina Cinema II (Brasil e Bahia), Juan propõe ao grupo uma viagem no(s) tempo(s), através de duas inspirações. A primeira delas é uma prática ancestral milenar, o *afrofuturismo*, que ressignifica estratégias de luta e resistência, compartilha memórias através da reinvenção das relações passado, presente, futuro e da (re) conexão com temporalidades outras, em que ficção e fabulação crítica tornam-se um lugar especulativo de subjetivação e de (re)construção das identidades, para além do trauma da experiência diaspórica (FREITAS, 2018). A segunda é o *Dogma da Feijoada* (1999), um manifesto realizado no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, idealizado por Jeferson De e assinado por cineastas como Joel Zito Araújo, que teve como finalidade denunciar o lugar que os corpos negros ocupavam no cinema brasileiro, sempre representados em uma condição subalterna, tendo suas identidades, territórios e narrativas apagados. À luz disso, a mostra trouxe reflexões sobre questões que atravessam o corpo negro e como este vem sendo representando/performado pelo cinema nacional produzido por realizadores/as negros/as.

⁵⁰ A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. São Paulo: Casa da Criação, 2000.

Por outro lado, a *Mostra de Cinema Feijoada em Júpiter* possibilitou uma experiência de formação que mobilizou anseios de um grupo que tinha acabado de renovar parte de seus integrantes e que buscava se reconectar enquanto coletivo, contando a participação de Adrielly Novaes, Álex Antônio, Alderivo Amorim, Danielle Almeida, Emily Ribeiro, Jamile Cazumbá, Otávio Conceição e Reifra Pimenta. Nesse sentido, o projeto proporcionou tanto um momento de formação nas áreas específicas de atuação de cada participante, quanto como sujeitos/as que compõem o corpo universitário e social, tendo como perspectiva as demandas, o delineamento e a afirmação de identidades individuais e coletivas.

Após atuar na mediação dos debates, curadoria e produção, Jamile Cazumbá assume a coordenação mobilizando suas experiências em outros coletivos para propor uma forma horizontalizada e afetiva de exercer esse papel. Ocupar essa função de articulação implicou em dar conta de seu lugar como mulher negra, em resgatar e recriar formas de mediação e organização de um corpo cineclubista formado, também, em sua maioria, por pessoas negras. “De que forma esse grupo se articula, já que historicamente temos, enquanto referência de articulação, outras formas, que não nossas?” (CAZUMBÁ, 2020, p. 3), é a pergunta que guia sua ação dentro do cineclubes. Emily Ribeiro, que já atuava como técnica de projeção e mediadora dos debates, além de coordenadora do *Cinediáspora*, assume também a função de designer. Isso ocorre pela identificação com a abordagem afrofuturista trazida pela mostra, já presente em seus trabalhos artísticos com fotografia, cinema, colagens e ilustrações digitais: “Dentro do cineclubes, experiencio minhas pesquisas e trabalhos, atuando na área de projeção e designer”, sintetiza, para depois afirmar:

O cineclubes em minha formação tem sido esse movimento de corpos, um movimento político de realização. Um espaço de trocas, de experienciar. Tem sido esse lugar a partir do qual me movimento

no espaço territorial cachoeirano e sanfelixita (RIBEIRO, 2020, p. 2).

A relação com o território é diversa, já que o coletivo é formado por múltiplos sujeitos, com subjetividades e vivências diferentes, que refletem e reverberam na ação do projeto e nos corpos que intrinsecamente se relacionaram com ele. Nesse sentido, a realização da *Mostra de Cinema Feijoadada em Júpiter* nas ruas e em diferentes espaços de Cachoeira e São Félix, com sua primeira exibição às 3h40 da manhã, enquanto a feira ganhava corpo, possibilitou o cruzamento de experiências. Se para os estudantes universitários, o contato com esse universo costumava se dar na volta para casa, após noites divertidas na rua 25 de Junho, acordar antes da chegada dos feirantes para montar a sessão certamente foi uma experiência transformadora para todos/as, incluindo os integrantes do cineclube que são oriundos de Cachoeira, como Alderivo. Com essa mostra, ele atua, pela primeira vez, na função de produtor, ficando responsável pela documentação de autorização de uso dos locais para realização das sessões. Com isso, relaciona-se com as esferas administrativas da Prefeitura de Cachoeira, tendo acesso a pessoas e cargos que, observa depois, como cidadão, não sabia que existiam. Essas descobertas se somaram à satisfação de contar com a ajuda dos trabalhadores da feira para localizar pontos de energia para os equipamentos e “ver a labuta que é pra esses feirantes estarem lá no horário, tão cedo, e ainda lidarem com a chuva” (AMORIM NETO, 2020, p. 3).

Figuras 4,5,6 – Sessão Alvorada.



Fonte: Instagram do Cineclube Mário Gusmão. Crédito: Adrielly Novaes (2019).

Notas: Danielle Almeida, Otávio Conceição e Emily Ribeiro montam o projetor; Alderivo Amorim ao lado de pequeno feirante; projeção do filme *A negação do Brasil*.

Na sessão “Alvorada”, o documentário *A Negação do Brasil* traz em sua narrativa um panorama das telenovelas brasileiras, importante para a explanação de um território com um projeto de governo para “não nós” (negros/as), em que a telenovela se engendra em meio ao ideal de branqueamento de uma suposta democracia racial, ao mesmo tempo que se mostra até hoje conivente com os papéis de subalternidade ocupados por esses corpos negros, seja através da negação de suas imagens ou da reprodução de estereótipos, alguns inaugurados pela própria tevê, que criam e alimentam imaginários por todo o país, já que este é o veículo de maior audiência entre a população brasileira.

A mostra reuniu filmes de ficção, documentário, doc-ficção e experimentais produzidos no período de 1974 a 2019. Além da “Alvorada”, foram realizadas também as sessões “Representação e Autorrepresentação”, no CAHL, durante a ocupação contra cortes de bolsas e da segurança; “Contos de Negritude”, na praça Teixeira de Freitas; e “Bom dia, Júpiter”, na Residência Universitária, em São Félix⁵¹. Com isso, as exposições propuseram uma interação a partir da experimentação dos espaços físicos que compõem as cidades, e que são vias de trânsito desses corpos, carregando consigo identidades singulares, dentro de uma proposta de dinamização e descentralização dos espaços ocupados pela universidade.

A segunda exibição, que reuniu os curtas *Alma no Olho*⁵² (1974), de Zózimo Bulbul; novamente *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná; e a “Trilogia da bicha preta”, formada pelos filmes *Arco da liberdade*⁵³ (2015), *Arco do medo*⁵⁴ (2017) e *Arco do tempo*⁵⁵ (2019), de Juan Rodrigues, inicialmente estava programada para ocorrer no bairro

⁵¹ As exposições ocorreram nos dias 13, 20 e 27 de novembro.

⁵² ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. [S.l.], 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m3LcVNbFLW4>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁵³ ARCO da liberdade. Direção: Juan Rodrigues. Bahia, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/135514406>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁵⁴ O ARCO do medo. Direção: Juan Rodrigues. Bahia, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/299294168>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁵⁵ ARCO do tempo. Direção: Juan Rodrigues. Bahia, 2019.

do Morumbi. No entanto, uma movimentação política relacionada aos cortes de orçamento da universidade levou à ocupação desse território. A sessão, com filmes que utilizam, cinematograficamente, da experimentação, da ficcionalização e da performance, tem início com o rasgo temporal do corpo do sujeito negro colocado em cena por Zózimo Bulbul, por intermédio de uma perspectiva afrocentrada, que inaugura o cinema negro brasileiro. O curta de Yasmin Thayná, por sua vez, propõe uma (re)conexão, no feminino, com essa obra seminal, a partir de um olhar afrofuturista que informa, também, os filmes de Juan Rodrigues, que têm como fio condutor o arco formado pelas palavras “liberdade”, “medo”, “tempo”. A partir da percepção de que o tempo linear não existe, e que o passado atravessa o presente desses corpos pretos dentro de uma estrutura social que prolonga a paisagem colonial, esses filmes expurgam o trauma, afirmam a presença desses corpos para além dele, restituem sua ancestralidade, sua força e potência, produzindo outros devires.

A terceira sessão, que aconteceu na Praça Teixeira de Freitas, intitulada “Contos de negritude”, tratou sobre fabulações e subjetividades a partir de histórias cotidianas, que reúnem afeto e sensibilidade, resistência e superação, abrindo, por sua vez, um portal para a última sessão, “Bom dia, Júpiter”, realizada em São Félix, na Residência Universitária, que trouxe consigo o “afronte”. Ou seja, filmes que tratam de corpos dissidentes e como eles se relacionam com uma sociedade opressora, criando possibilidades de mundos, existindo e resistindo, em obras como *Afronte*⁵⁶ (2017), de Bruno Victor e Marcus Azevedo, *Peripatético*⁵⁷ (2017), de Jéssica Queiroz, *Rapsódia para um homem negro*⁵⁸ (2015), de Gabriel Martins, e *Negrum3*⁵⁹ (2018), de Diego Paulino.

⁵⁶ AFRONTE. Direção: Bruno Victor e Marcus Azevedo Brasília, 2017.

⁵⁷ PERIPATÉTICO. Direção: Jéssica Queiroz. [S.l.]: Carolina Filmes, 2017.

⁵⁸ RAPSÓDIA para um homem negro. Direção: Gabriel Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qzWh3R7yNF8>. Acesso em: 12 dez. 2020.

⁵⁹ NEGRUM3. Direção: Diego Paulino. [S.l.]: Victor Casé, 2018.

Com a realização da *Mostra de Cinema Feijoadada em Júpiter*, o cineclube reencontra-se, assim, como esse corpo-espaço de identificação, de se ver e se reconhecer, seja para quem é originário do território, ou para os corpos que se deslocam/transitam e se encontram nesse lugar, e nos seus respectivos cursos. Para Jamile, sua entrada no grupo fez parte de um processo de reconciliação com o cinema: “Para mim, esse sempre foi um ‘não lugar’, considerando as minhas referências no que tangem a raça, território, gênero, sexualidade” (CAZUMBÁ, 2020, p. 8). Assumir a coordenação do grupo representou, assim, “perceber de que forma poderia ser uma agente, propor, articular saberes e experiências, dentro e fora do grupo, no audiovisual e em outros espaços” (CAZUMBÁ, 2020, p. 7). Almeida (2020) e Novaes (2020), estudantes de comunicação que atuam, respectivamente, na assessoria de comunicação e no registro fotográfico, destacam a importância da coletividade na percepção de que, para além de um espaço de trabalho, o cineclube é um lugar de transformações e afeto. Para ambas, que administram as redes sociais do coletivo, foi a primeira experiência em um projeto de pesquisa e extensão. “O cinema que vi e vejo na prática cineclubista do Mário Gusmão é um cinema que trata das minhas urgências, fala sobretudo da minha cor, de onde venho”, observa Almeida (2020, p. 1). Já para Adrielly, integrar o projeto lhe possibilitou se encontrar dentro do espaço da universidade e em Cachoeira. Em sua visão, fazer parte do cineclube:

É saber e me conhecer cada vez mais, o que minha presença significa num espaço, aprender que sou diferente e perceber a diferença do outro. Perceber cada vez mais que algumas subjetividades não me atravessam como em outros corpos. É saber reconhecer também que, como mulher branca, tenho muito que aprender e tenho muita responsabilidade no que se refere a consciência e mudança (NOVAES, 2020, p. 2).

Dessa forma, o movimento de trânsito vem, paralelamente, ao encontro com a busca por um espaço, um território simbólico, onde é

possível estar, ser, aquilombar-se, tornar-se sujeito/a de suas próprias trajetórias de formação, com e pelas imagens. O cineclube emerge, assim, como um corpo-coletivo de fluxo desses corpos que transitam e talham um corpo-permanência na universidade. Aqui retomamos bell hooks (2013), que traz a noção de pedagogia engajada associada à ideia de educação como prática da liberdade, na qual o afeto é um pilar, tem papel de centralidade. É o que nos leva ao processo amplo do aquilombamento, que cumpre dentro dos processos acadêmicos, de forma geográfica/territorial, a extensão universitária. O afeto tem centralidade porque cria e oferece ferramenta(s) de possibilidade(s). É uma ferramenta de sensibilidade que permite compreender as pluralidades, o que é desenvolvido dentro do coletivo (individualmente-coletivamente) e fora dele. O Cineclube Mário Gusmão constitui-se, assim, como um corpo-permanência, um espaço de aquilombamento, resistência e, ao mesmo tempo, como um corpo que transita por outras espacialidades e territorialidades do Recôncavo.

Referências

AMORIM NETO, Alderivo da Hora. **Relato de experiência no Grupo de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão**. Cineclube Mário Gusmão, Cachoeira, 8 jul. 2020.

ALMEIDA, Danielle Oliveira. **Relato de experiência no Grupo de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão**. Cineclube Mário Gusmão, Cachoeira, 10 jul. 2020.

CAZUMBÁ, Jamile Mendes. **Relato de experiência no Grupo de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão**. Cineclube Mário Gusmão, Cachoeira, 31 jan. 2020.

CAZUMBÁ, Jamile Mendes; RODRIGUES, Juan. **Mostra de Cinema Feijoadada em Júpiter**. Cachoeira, São Félix, 9 a 27 nov. 2019. Folheto (apresentação).

CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO. Cachoeira, BA, 2019. Instagram: @cinemariogusmao. Disponível em: <https://www.instagram.com/cinemariogusmao/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FERREIRA, Ceiza. Ôrí: À procura de uma imagem. Reflexões sobre a negritude no cinema brasileiro. **Portal Geledés**. 19 set. 2012. Disponível em: www.geledes.org.br/ori-a-procura-de-uma-imagem. Acesso em: 02 ago. 2020.

FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça. Sankofa: afrofuturismo, diáspora negra e temporalidade. *In*: ENCONTRO SOCINE, 22, 2018, Goiânia. **Anais digitais** [...]. Goiânia, 2018. Disponível em: associado.socine.org.br/anais/2018/17292/kenia_cardoso_vilaca_de_freitas/sankofa_afrofuturismo_diaspora_negra_e_temporalidade. Acesso em: 10 dez. 2019.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

NOVAES, Adrielly. **Relato de experiência no Grupo de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão**. Cineclube Mário Gusmão, 17 jul. 2020.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Narração: Beatriz Nascimento. Entrevistados: Ciro Nascimento; Gilberto Gil; Jimmy Bo Horne; Mãe de Santo Didi; Maria Beatriz Nascimento; Marianno Carneiro da Cunha; Thereza Santos. São Paulo, 1989. (93 min).

RIBEIRO, Emily. **Relato de experiência Vivências, subjetividades e territórios** - trajetória de formação do Cineclube Mário Gusmão. Cineclube Mário Gusmão, Cachoeira, 7 jul. 2020.

Pesquisa, curadoria e criação: Cineclube Mário Gusmão

*Marina Pontes
Felipe da Silva Borges
Marcelo Matos de Oliveira*

A partir de 2016, o Cineclube Mário Gusmão reconfigurou e aprofundou suas práticas anteriores, que começaram a ser protagonizadas por estudantes na coordenação do projeto, como Fabio Rodrigues e Álex Antonio Souza, graduandos de Comunicação e Cinema, respectivamente. Os professores integraram o cineclube como coordenadores pedagógicos e institucionais possibilitando a efetivação do projeto como um espaço de práticas, de ideias e de desejos das (e dos) discentes. Essa transformação estendeu-se, entre 2018 e 2019, com a proposição de curadorias autorais pensadas a partir de questões mobilizadas intimamente pelas e pelos estudantes⁶⁰, resultando em uma série de cinco mostras coordenadas e curadas por elas e eles.

Este capítulo aborda duas mostras realizadas⁶¹, a fim de refletir seus desdobramentos em criações cinematográficas que foram produzidas como trabalho de conclusão de curso (TCC). Acompanhei esses processos tanto como coordenador pedagógico do cineclube, quanto como orientador dos TCC's. Este percurso criativo, extensionista e pesquisante foi caracterizado pelas seguintes etapas: (1) a elaboração

⁶⁰ Entre 2018 e 2019, integrava o cineclube Reifra Pimenta, Carla Caroline, Alex Antônio e Felipe Borges, Vinny Nepumoceno, Giovani Alcântara e Marcelo Matos. Posteriormente, no final do semestre letivo de 2019.1, entraram as e os discentes: Adrielly Novaes, Danielle Almeida, Emily Ribeiro, Jamile Cazumbá e Luiz Otávio dos Santos, que atuaram no primeiro momento na última mostra nas frentes de comunicação, projeção e produção.

⁶¹ As outras foram: *Romper silêncios em gestos*, coordenada e curada por Carla Caroline; *Mostra transviada*, por Reifra Pimenta; e *Cidade invisível*, por Giovani Alcântara.

de uma questão a ser desenvolvida com e pelo cinema, (2) a pesquisa de uma curadoria na qual os filmes giravam em torno da questão, (3) a realização de uma mostra com os filmes escolhidos, seguida de debate com o público e (4) a produção de uma obra cinematográfica elaborada com e/ou a partir do problema trabalhado.

Assim, reunimos dois processos curatoriais e artísticos que estabeleceram percursos similares, mas também muito singulares⁶². O primeiro protagonizado por Mari Pontes, teve como questão “o cinema pode se transformar e ser transformado pelas relações lésbicas?”, dando origem à mostra *O erótico como poder* e ao filme curto de ficção *E o que a gente faz agora?*⁶³ (2019). O segundo, desenvolvido por Felipe Borges, perguntava “como as atmosferas de horror podem criar um pensamento crítico-social no cinema”, desdobrando-se na mostra *Estruturas do medo* e no filme documentário de média-metragem *Entre o céu e o subsolo*⁶⁴ (2019).

Em ambos os casos, a pergunta disparadora instaurou um movimento pesquisante de compor a curadoria de uma mostra de modo que essa foi moldando e sendo moldada por ela. Por sua vez, a realização da mostra com a curadoria construída teve um caráter extensionista: foi o momento coletivo de trocas e de produção desse conhecimento talhado com e através dos filmes juntamente com o público. A fruição e o debate proporcionaram uma experiência partilhada, onde a questão que norteou a curadoria se abriu ao encontro com outras pessoas. O ensino e a pesquisa encontravam, neste momento, com a extensão universitária tendo a curadoria como eixo articulador.

⁶² Houve outro processo similar protagonizado por Carla Caroline que partiu da pergunta “o que pode o gesto e o corpo da mulher no cinema experimental?” que gerou a mostra *Romper silêncios em gestos* e o filme curto performático-experimental *Cartas para Ana* (2019).

⁶³ E O QUE A GENTE faz agora?. Direção: Marina Pontes. Brasil, 2019. (16 min).

⁶⁴ ENTRE o céu e o subsolo. Direção: Felipe da Silva Borges. Bahia, 2019. (43 min).

Depois da mostra, os desvios, as provocações e o compartilhamento de sentimentos e sensações com o público tiveram um impacto direto na criação artística que as discentes estavam realizando como trabalho de conclusão de curso. As estudantes encarnaram o conhecimento construído junto aos filmes e ao público, permitindo que esses adentrassem na criação de suas obras. A espiral dialética retornava novamente à pesquisa, agora no âmbito de uma produção cinematográfica, para então poder abrir-se novamente, no formato de filme, mais uma vez ao público.

Os dois tópicos que se seguem foram respectivamente escritos por Mari Pontes e Felipe Borges, autores das mostras e dos filmes que, além de refletir sobre suas trajetórias, expõem um processo de formação complexo e rico.

Da mostra ao curta

Depois de começar a participar como espectadora em festivais de cinema, comecei a notar a ausência de filmes lésbicos na programação dos mesmos. Indaguei alguns colegas que compunham as curadorias e as respostas eram sempre as mesmas: “nenhum filme lésbico se inscreveu” ou “não lembro de ter acesso a nenhum”. Comecei a me perguntar: será que realmente não haveria filmes lésbicos⁶⁵ no Brasil? E se houvessem, onde estariam esses filmes, e por que esses filmes não são exibidos? Conversando sobre isso com Fabio Rodrigues, então coordenador do cineclube, ele me provocou com um desafio: por que você mesma não faz uma curadoria então?

No processo de curadoria, fui me dando conta de que os poucos filmes lésbicos aos quais tive acesso anteriormente à minha entrada

⁶⁵ Quando falo da ausência de filmes lésbicos, estou falando somente dos filmes de ficção. Outros gêneros, como o cinema experimental e o documentário, são há muito tempo ocupados por cineastas e narrativas lésbicas de grande reconhecimento como a filmografia de Barbara Hammer, por exemplo.

na universidade, eram todos americanos ou europeus. Para mim, estes filmes foram um espaço de identificação, educação sexual e comportamental. Ao vê-los, julgava ver a mim mesma e às minhas iguais. Fui me dando conta de que um dos poucos aprendizados que obtive com eles foi que ser lésbica é, na verdade, bastante doloroso e exaustivo. Enquanto nas comédias românticas comerciais, os empecilhos eram superados e o final do casal hétero era sempre feliz, os filmes lésbicos se construíam a partir de empecilhos intransponíveis para o casal e finais desanimadores. Resumidamente, eles variavam entre: (1) a personagem lésbica era representada como uma mulher manipuladora que seduz a mulher hétero de um casal e que por vezes lhe induz a abandonar sua família; (2) a personagem que comete suicídio por ser lésbica; (3) a personagem que tem sua companheira assassinada por ser lésbica e (4) a personagem que é traída por sua companheira que a deixa para viver com um homem. Desenvolvo e exemplifico melhor as consequências desses desfechos em meu TCC. Aqui é importante apenas dizer que esses desfechos serviram de base para saber o que eu não queria buscar para a curadoria. Para mim, não seria suficiente exibir filmes lésbicos que desejavam expor a lesbofobia e a dor que ela provoca, pois esta eu já conhecia.

Desta maneira, determinei que a curadoria gravitaria em torno de um eixo narrativo: os filmes deveriam trazer o afeto e a felicidade lésbica como tema. Apesar do ponto de partida ter sido a relação amorosa lésbica, comecei a buscar filmes que tratavam da lesbianidade também no nível individual da personagem. Isso porque penso que a nossa sexualidade deveria ser ativa não somente na presença da pessoa com a qual mantemos uma relação amorosa, mas também na relação que estabeleço comigo mesma e com o mundo.

No escuro de uma sessão de cinema, eu sou uma lésbica. Sob o sol ardente, eu sou uma lésbica. E

quando o vento da noite bate em minha cabeça raspada, eu sou uma lésbica. Quando choro, eu sou uma lésbica. E se sinto os músculos da barriga doerem enquanto gargalho, eu sou uma lésbica (SANCHES, 2018, p. 4).

Assim, o conceito de erótico que Lorde (2019) trabalha em seu ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* passou a ser central na organização da curadoria. Segundo a autora, o erótico não diz respeito necessariamente ao âmbito sexual ao qual está usualmente ligado, mas principalmente a um recurso interior assentado em um plano profundamente feminino e que remete à capacidade das mulheres de sentir tudo intensamente. Ao entrarmos em contato com o erótico, adquirimos clarividência sentimental e compreendemos que todos os âmbitos de nossas vidas podem nos trazer o mesmo prazer. Eu queria explorar esse prazer no fazer curatorial, provocá-lo nas espectadoras, pois acreditava que isso está relacionado à felicidade lésbica.

Iniciei a busca pelos filmes e tive tanta dificuldade em encontrá-los que comecei a achar que ou as realizadoras tinham dificuldades de distribuí-los, ou eles sequer estavam sendo produzidos. Com esforço, consegui encontrar um número reduzido de filmes, e mais reduzido ainda eram aqueles que se encaixavam dentro da proposta. Por isso, para compor a programação, inseri dois filmes realizados por mim.

A mostra ganhou o nome do artigo de Audre Lorde, *O erótico como poder*, e a dividi em duas programações. A primeira, denominada *Nossa individualidade*, foi composta por dois curtas: *Sair do armário*⁶⁶ (2018), de minha autoria; *Somos*⁶⁷ (2017), de Bruna Fonseca; *Lésbica*⁶⁸ (2018), também de minha autoria, e *Cinco vezes Luana*⁶⁹ (2015), de Ana Carolina Marques, Gabriela Stocco, Helene Baras, Inma Benedito, Larissa Teixeira e Laura Jotace. Após a sessão, aconteceu um debate com

⁶⁶ SAIR do armário. Direção: Marina Pontes. Brasil, 2018. (4 min).

⁶⁷ SOMOS. Direção: Bruna Fonseca. Brasil, 2017. (13 min).

⁶⁸ LÉSBICA. Direção: Marina Pontes. Brasil, 2018. (6 min).

⁶⁹ CINCO vezes Luana. Direção: Ana Carolina Marques, Gabriela Stocco, Helene Baras, Inma Benedito, Larissa Teixeira e Laura Jotace. Brasil, 2015. (24 min).

as convidadas Hanna Vasconcelos, também graduanda em Cinema, e Ithana Maria, graduanda em História, ambas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Conversamos sobre a lesbianidade enquanto individualidade e representatividade no cinema. O público foi participativo e várias mulheres lésbicas presentes compartilharam a falta que sentiam de espaços como aquele onde era possível se encontrarem tanto entre elas, como também na tela.

A segunda programação, *Nossos corpos, nossas relações*, foi composta pelos filmes *Para costurar folhas secas*⁷⁰ (2017), de Day Rodrigues; *Fragmentos*⁷¹ (2017), de Karen Antunes, Nyandra Fernandes e Viviane Laprovita; e *Encontro das águas*⁷² (2016), de Flávia dos Santos e Zaíra Pires. O debate aconteceu com Sarah Sanches (graduada em Jornalismo) e Anna Luísa Oliveira (doutoranda em Estudos Étnicos e Africanos, mestra e bacharela em Museologia). Conversamos sobre o significado de se estar em um relacionamento com outra mulher, quais as suas potências e o que reproduzimos de comportamentos heteronormativos em nossas relações. As espectadoras do primeiro dia retornaram no segundo.

O processocuratorial não só deu vazão aos meus questionamentos acerca da produção lesbo-fílmica, como também lançou-me outros desafios: “o erótico também funcionaria como base para a concepção de produção de um curta?”, “como seria produzir um filme lésbico?” e “como seria produzir um filme lésbico com final feliz?”. Parti então para fazer o filme que queria ter encontrado na pesquisa da mostra.

Assim, nasceu *-E o que a gente faz agora?*. A primeira versão do roteiro foi escrita em 2017. Conversava muito com Carla Caroline, amiga e diretora de fotografia do curta, sobre a narrativa e chegamos a gravar uma primeira versão para que pudéssemos ter ideia do que não funcionava e do que faltava no roteiro. Mas eu ainda não compreendia o

⁷⁰ PARA COSTURAR folhas secas. Direção: Day Rodrigues. Brasil, 2017. (8 min).

⁷¹ FRAGMENTOS. Direção: Karen Antunes, Nyandra Fernandes e Viviane Laprovita. Brasil, 2017. (6 min).

⁷² ENCONTRO das águas. Direção: Flávia dos Santos e Zaíra Pires. Brasil, 2016. (30 min).

erótico dentro de mim. Após a pesquisa e a realização da mostra, o roteiro ganhou uma versão mais consistente e entendi então as mudanças e o trabalho necessários para que o curta atingisse a sua potência.

Penso que o erótico é como esse núcleo dentro de mim. Quando liberado de sua vigorosa e restritiva cápsula, ele flui e colore a minha vida com uma energia que eleva, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências (LORDE, 2019, p. 72).

Compreendi também que a realização precisaria contar com o erótico de outras mulheres à minha volta. A equipe do filme foi composta majoritariamente por mulheres que, em sua maioria, também eram lésbicas ou bissexuais. A intenção era que o erótico fluísse dentro da equipe e que a realização do filme fosse uma experiência prazerosa e significativa. E foi.

Era visível que a realização do curta estava sendo valiosa para nós. Consciente da importância do erótico dentro das coisas que faço, dobrei a atenção com a forma com que me comunicava com a equipe, com a nossa alimentação e com os períodos de descanso para que o ambiente fosse fértil e cuidadoso. Nunca tinha experienciado um *set* tão organizado e animado. Mesmo com os problemas e os contratempos, a equipe estava confiante e esperançosa de que tudo se resolveria.

Concluo que dessa forma atingi um certo tipo de ápice. Além de enfrentar minha questões com o cinema lésbico, experienciei junto a outras mulheres o que é produzir cinema sentindo o afeto, a felicidade e o cuidado não apenas com aquilo que estava na frente da tela, mas também com o que estava atrás dela.

Da mostra ao média

Pensar um trajeto é tentar organizar algo que foi desordenado. Trata-se de tornar uma série de acontecimentos, que a priori não tinha um direcionamento plenamente racional, em algo com sentido, o que

muitas vezes transforma a sensibilidade do processo. Talvez, pensar uma curadoria seja uma articulação, uma modulação de emoções, que se colidem de forma a forçar, inquietar, no fundo da fisiologia do corpo, a produção de um pensamento. Justamente, um pensar a partir de uma lógica sensível.

A mostra *Estruturas do medo* foi, antes de tudo, uma pesquisa de sensação, a busca por uma certa atmosfera que surgia diante da imagem em alguns filmes que remetiam a uma sensibilidade do horror. Não se tratava de filmes de gênero, mas de filmes que se utilizavam de algumas estratégias imagéticas do horror para criar uma atmosfera.

Essa busca se iniciou em uma conversa de bar após sessão do filme *Estado itinerante*⁷³ (2016), da Ana Carolina Soares. Discutia nessa ocasião como o filme tinha me provocado uma sensação de horror que tinha aflorado em meu corpo, mas que não conseguia verbalizar através de uma definição precisa. A partir dessa experiência passei a me perguntar: quais outros filmes construíam essa mesma sensação?

A conceituação da mostra se consolidaria depois da seleção de mais dois filmes: *Menino aranha*⁷⁴ (2008), de Mariana Lacerda, e *O delírio é a redenção dos aflitos*⁷⁵ (2016), de Fellipe Fernandes. Minha hipótese era a de que poderia existir a sensação do horror em filmes que não se propunham a fazer algo deste gênero: o horror fora do horror.

Fui me dando conta de que as reflexões que surgiam para compreender o meu sentimento com os filmes escolhidos vinham de memórias de experiências cotidianas e percepções que foram inscritas em meu corpo. Dentre as primeiras recordações, me veio as reflexões sobre a verticalidade da cidade de São Paulo quando estive por lá: uma metrópole repleta de prédios, onde não se pode ver o horizonte. Apesar

⁷³ ESTADO itinerante. Direção: Ana Carolina Soares. Brasil: Itinerante Filmes, 2016 (25 min).

⁷⁴ MENINO aranha. Direção: Mariana Lacerda. Brasil: PaleoTV, 2008. (13min).

⁷⁵ O DELÍRIO é a redenção dos aflitos. Direção: Fellipe Fernandes. Brasil: Áspera Filmes, Ponte produções, 2016. (21 min).

do costume com a paisagem dos prédios da capital baiana, senti um desconforto na forma como se estruturava a capital paulista. Dessas experiências sensoriais surgiu a problemática: como as imagens dos edifícios influenciam a vida? O planejamento de uma cidade não deveria levar em conta sua topografia, a cultura e o social? Se o arquiteto tem que pensar como o sol se projeta no local, a disposição do terreno e a dimensão do espaço, por que então seria diferente no plano simbólico da cidade?

Neste sentido, a curadoria me pareceu um processo de montagem da vida, uma seleção das experiências e das reflexões provocadas através das imagens sensíveis dos filmes. Nos três curtas escolhidos, encontrei uma provocação à qual passei chamar de *imagem do horror*. Os filmes problematizavam as estruturas sociais do espaço, o que foi chamado em *Menino aranha* de “arquitetura do medo”. As obras pareciam fazer encarnar, nas estruturas físicas da arquitetura urbana, uma espécie de monstro que cercava a vida das personagens, como algo que sempre observava suas vítimas à espera de um ataque. Em *Menino aranha*, a morte do jovem Tiago, brutalmente assassinado com 14 tiros de pistola, é parte dessa arquitetura verticalizada; em *O delírio é a redenção dos aflitos*, o prédio moribundo no qual a personagem vive é o monstro que assola as personagens; e em *Estado itinerante* é a cidade inteira que pesa sobre o corpo da personagem, provocando um estado de fuga e o medo de ser encontrada pelo abusador, o que impregna de horror todas as estruturas à sua volta.

Ao começar a desenvolver o TCC, todo o processo curatorial trabalhado dentro do *Mário Gusmão* impactou, ou se fez mais evidente, no processo de criação e de produção do filme. A concepção de uma imagem de horror, a atmosfera (composta de sensações que geram emoções) que procurava ao produzir a mostra, a ideia de montagem que se formou ao compor a seleção e a ordem de exibição

pareceu fazer parte do que veio a se tornar *Entre o céu e o subsolo*. Apesar do documentário não ter uma relação direta com as emoções do horror, concebi cenas a partir de imagens e sons que criavam, em alguns momentos dos filmes, a sensação que buscava trazer para o documentário, do processo de destruição e desmonte que a escola estava passando. Documentei, junto a alguns professores, o fechamento do Colégio Estadual Odorico Tavares. Um colégio público, que por ser construído no metro quadrado mais caro da capital baiana, sofre durante anos ameaças pela especulação imobiliária. Entre o final de 2018 e o início de 2019, aconteceram manifestações, protagonizada pelos professores, em prol da continuidade das atividades⁷⁶.

O filme se propunha a acompanhar esse processo histórico. Por estar localizado em um dos bairros mais nobres da cidade, o território estudantil parecia não só ser alvo da especulação imobiliária, como também de disputas simbólicas. No meio de tantos prédios, buscando um lugar ao céu, um colégio público fora instalado abaixo do nível da rua, entre o céu e o subsolo. Como trazer os conflitos políticos, a violência simbólica e as estratégias para o fechamento da escola pelo governo e da sua permanência por parte dos professores enquanto imagem para o filme? Realizei filmagens, coletei imagens de arquivos (fotos antigas do colégio, imagens de noticiários televisivos, vídeos que estavam disponíveis no *Youtube*) e uma filmagem de drone que o Mídia Ninja tinha feito para o colégio. Planejei uma trilha sonora, com meu colega Carlos Henrique, para sedimentar a imagem do horror que tinha buscado na curadoria.

Se normalmente a montagem acontece no trabalho cinematográfico de pós-produção, aqui ela se tornou a práxis central,

⁷⁶ O prédio do Colégio Estadual Odorico Tavares foi construído com sua entrada principal, o térreo, voltada para o Corredor da Vitória, área nobre da cidade. Após a entrada principal no térreo segue abaixo seis subsolos. No último desses subsolos existe outra entrada da escola, nela existe um estacionamento, geralmente utilizado por professores que possuem veículo, podendo ter acesso à escola pela Avenida Reitor Manoel Calmon.

estando presente a todo o momento. Não foi à toa que os encontros com os meus orientadores (Ana Rosa Marques e Marcelo Matos), em sua maioria, eram para mostrar novas versões de corte, sendo necessárias diversas versões para concluir o filme. A cada nova montagem, percebia as demandas que o acompanhar da luta trazia para a edição e como o processo de montagem revelava demandas para filmar. A montagem e a filmagem foram processos de investigação sobre a dimensão histórica da nossa sociedade para entender as forças que atuavam, e ainda atuam, sobre o fechamento do Odorico. De fato, o que me interessava desde a concepção até a finalização do filme, era como fazer, a partir das sensibilidades e emoções, uma reflexão sobre a situação do colégio. Fazer do filme um posicionamento, um pensamento.

Neste ponto, a curadoria desenvolvida e o processo de feitura fílmica entram em uma relação mais íntima. A procura pela sensação do horror na seleção dos filmes para a mostra *Estruturas do medo* culminou em um filme no qual imagens filmadas e materiais de arquivo buscavam intervir na história e na vida. Queria fazer com que o composto de sensações contidas nas imagens dos filmes se condensassem em *Entre o céu e o subsolo* de modo que, ao serem exibidas, pudessem encontrar os corpos dos espectadores e desencadeassem um processo de pensar em conjunto.

Em uma das exposições do filme para os estudantes do colégio, uma das discentes compartilhou suas sensações/reflexões após a sessão: para ela foi uma surpresa assistir os professores lutarem e se manifestarem para a continuidade de sua escola durante as férias, principalmente por ver um dos professores - com o qual não simpatizava - lutando por sua educação. O sensível do filme tocou em seu corpo produzindo sensações, emoções e reflexões sobre sua relação não só com a escola, mas também sobre seu modo de olhar os professores.

Fazer este filme, assim como a produção curatorial da mostra, me pareceu ter a mesma força: uma vontade de produzir conhecimento em conjunto. Um filme não fala para um outro de forma unilateral, ele toca e é tocado de volta. O trabalho da curadoria e do fazer cinematográfico me pareceram estar relacionados justamente na construção de sensações ligadas ao pensamento. É convidar a refletir junto às imagens.

A trajetória de Mari e a de Felipe parecem ter desenvolvido uma estrutura similar tanto pelo momento compartilhado no cineclube, quanto por estarem em fase de finalização de curso, o que fez convergir o percurso de ambos para uma obra cinematográfica. Desta maneira, a finalidade de se chegar em um filme não foi dado de antemão, veio como um desdobramento dos agenciamentos e da maneira como os dois se apropriavam dos espaços e dos momentos da vida universitária. Da curadoria à criação cinematográfica, a produção de conhecimento esteve conectada à uma formação em constante tensão com os filmes, com o público e com a prática da produção artística.

Mari Pontes partiu do incômodo de não se ver representada pelas narrativas dos filmes de ficção. A busca dos filmes para a curadoria, as exposições e os debates reverberam nela, tanto em uma reinvenção do cinema em nível político-estético-prático, como também de si mesma. Na formação,

[...] não se trata de uma relação exterior com aquilo que se aprende, na qual o aprender deixa o sujeito imodificado. Aí se trata mais de se constituir de uma determinada maneira. De uma experiência em que alguém, a princípio, era de uma maneira [...] e, ao final, converteu-se em outra coisa. *Trata-se de uma relação interior com a matéria de estudo, de uma experiência com a matéria de estudo, na qual o aprender forma ou transforma o sujeito* (LARROSA, 2000, p. 52, grifo nosso).

Toda subjetividade é uma produção de si e implica, de certa forma, uma arte de constituir-se naquilo *que se é* a partir de uma

reinvenção da cultura. Neste sentido, a formação implica também uma teoria da arte, que no caso de Mari, estava pautada no amor lésbico e no cuidado com as suas iguais. A pesquisa e a produção da imagem da mulher lésbica se constituiu, em sua experiência, como uma potência do erótico, do prazer e do compartilhamento. Afeto, conhecimento, espectadorialidade e criação artística estabeleceram entre si uma profunda ligação, de modo que até mesmo o trabalho coletivo no set de filmagem passou a ser concebido por aquilo que ela perseguia.

Já Felipe parte de uma sensação abstrata, mas que vai ganhando corpo e definição na busca dos filmes para a curadoria e também pela prática cinematográfica. Deslocando o horror enquanto gênero cinematográfico para nomear uma sensação que reverbera em seu próprio corpo na relação com alguns filmes, ele parte ao encontro de sensações similares em outros filmes, para talhar aquilo que ele chama de *imagem do horror*.

Se em Mari, o conceito de erótico visava a reinvenção da vida para além da dor e do sofrimento causados por uma sociedade patriarcal que pautava o destino das personagens nas narrativas fílmicas, em Felipe a noção de imagem do horror identificou criticamente a sensação desta opressão na maneira como os filmes criavam uma exterioridade das formas do espaço que cinde, social e racialmente, a cidade. Mari centrou-se no roteiro de ficção como operação de reinvenção da fábula (no sentido aristotélico de *mythos*). Felipe focou na montagem do filme documentário como operação que produz narrativa a partir da articulação e da disjunção de espaços, arquivos e vozes.

Fazer o filme significou na formação de Felipe um gesto de lutar junto a uma escola pública situada em um bairro branco de classe alta, porém ocupada majoritariamente por estudantes negros e negras da periferia de Salvador, que estava ameaçada de fechamento. A formação, no caso de Felipe, passou da busca de uma sensação em

seu próprio corpo até a apropriação do cinema como uma forma de registrar e participar de uma luta pontuando a produção das imagens do horror não só nos filmes, mas na vida mesma.

Em ambas trajetórias, a formação se mostrou como um *dispositivo de subjetivação* (GUATTARI, 1992) onde uma questão que ressoa dentro afeta, e é afetada por, práticas coletivas. Configurou-se, no arranjo de seus percursos, uma espécie de *pedagogia engajada*, como gosta de dizer bell hooks (2013, p. 32), que ligou “a vontade de saber à vontade de vir a ser”.

Referências

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: ed. 34, 1992.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SANCHES, Sarah. **Mulheres que amam mulheres**: narrativas lésbicas no interior da Bahia. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Comunicação (Jornalismo). Cachoeira: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-UFRB, Centro de Artes, Humanidades e Letras, 2018.

Movimento Sankofa: conversa sobre cinema e educação

Ana Paula Nunes
Glenda Nicácio
Larissa Fulana de Tal

Este capítulo⁷⁷ é fruto de um encontro afetuoso entre mulheres que começaram uma história juntas e se reencontram para lembrar o passado, para mantermos nossa memória viva, para as próximas gerações do curso saberem como o grupo começou, suas raízes e as mudanças que vivenciou. Mas também para falarmos do presente, refletir sobre a própria prática, pensar como essa história pode ter contribuído no percurso de cada uma e despertar ideias para novas construções no futuro.

O encontro tem o pretexto da comemoração do grupo “Quadro a Quadro: projetando ideias, refletindo imagens” (Q&Q)⁷⁸, que já começou como projeto integrando ensino, pesquisa e extensão, e, após algumas transformações, está completando 10 anos de existência dedicada ao campo cinema e educação (C&E).

Nas próximas páginas a leitora/ o leitor vai se deparar com reflexões das fundadoras do grupo – Larissa Fulana de Tal⁷⁹, Glenda

⁷⁷ Texto baseado no encontro virtual “Conversa sobre Cinema e Educação”, realizado em 21 jul. 2020, transmitido ao vivo pelo facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/petcinema/videos/458741458427900>. Transcrição feita por Matheus Leone, buscando preservar a espontaneidade da fala. Edição do texto feita por Ana Paula Nunes, para adaptar o conteúdo da conversa ao limite de páginas permitido.

⁷⁸ Sobre o início da formação do Grupo (registros, artigos, resenhas, críticas etc.), cf.: <https://projetoquadroaquadro.wordpress.com> Atualmente, o grupo tem registro no CNPq com duas linhas de pesquisa: 1) ética, estética e pedagogias do audiovisual – análise fílmica, crítica e estudos de cinematografias; 2) linguagem e expressão na educação audiovisual – produção amadora, projetos de educação audiovisual e estudos de recepção.

⁷⁹ Diretora de criação na produtora Olhos Abertos Audiovisual. Atualmente atua como Conselheira da Região Nordeste na Associação de Profissionais Negros da Audiovisual (APAN). Diretora do documentário Lápis de cor (2014), do curta-metragem Cinzas (2012) e da série documental Diz aí! Afro e indígena do Canal Futura (2018).

Nicácio⁸⁰ e Ana Paula Nunes⁸¹ – sobre a importância da experiência na interface C&E para um ensino superior na área de cinema e audiovisual, e para a própria atuação no campo profissional, que sejam mais inclusivos, integrados e transgressores.

Larissa: Eu sempre acho que é o momento de pensar o futuro, talvez nesse movimento sankofa⁸² mesmo, olhar para trás para pensar daqui em diante, o que não fazer, o que fazer, o que repetir [...] O Q&Q foi o meu primeiro contato com a universidade. Eu era da segunda turma de cinema. Naquele momento da UFRB, existia uma necessidade de fazer e, às vezes quase impensada, de fazer acontecer. Hoje eu sinto que a necessidade é de pensar como fazer. O Q&Q foi esse momento muito bonito, quando eu tive contato com a câmera escura, com os brinquedos ópticos, o flipbook [...] eu gostava muito daquelas experiências, que ainda estão muito presentes no meu imaginário e eu estou retomando agora, voltando a esse material. Como Arlindo Machado (1997) discute no seu livro, é muito importante esse movimento de nunca deixar o passado, nunca perder de vista de onde o cinema veio.

Glenda: Essa era a vibração em 2010, quando entrei na terceira turma de cinema. Eu lembro dessa necessidade de fazer as coisas, tinha um frescor, os professores e os alunos estavam chegando, tinha um fluxo muito grande de novidades e eu acho que a universidade não se sabia universidade, enquanto sistema, parecia que era um grande

⁸⁰ Sócia fundadora da produtora independente Rosza Filmes, fundada em 2011 juntamente com Ary Rosa, com quem divide a direção dos filmes *Café com canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2020).

⁸¹ Atualmente é Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, onde também é tutora do PET Cinema e líder do Grupo de Pesquisa Quadro a Quadro - projetando ideias, refletindo imagens. É idealizadora e coordenadora da Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira - Manduca.

⁸² “O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro.” (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2018).

coletivo, em que muitos grupos diferentes se encontravam. Isso era muito expansivo. Com certeza, ser bolsista do Q&Q foi uma coisa que atravessou totalmente a minha formação, no sentido de pensar a realização de cinema. Eu acho muito gostoso, depois de ter várias experiências, poder olhar para a nossa trajetória, identificar no hoje essa presença. O Q&Q é uma presença. Naquele momento as coisas não tinham uma métrica, a gente estava descobrindo juntos, amparados pela ideia do coletivo, que era uma das coisas que mais me fascinava. E poder fazer essa ponte com a escola, um lugar que eu sempre gostei muito, onde se trocava e se aprendia a ser também. Uma das coisas que eu achava que era o grande diferencial da gente, era se dedicar à extensão e conseguir também se dedicar à pesquisa. As coisas não tinham uma verdade fixa, então a gente lia algum teórico/a e depois a gente ia dar uma oficina pensando naquilo, discutindo, tendo aquilo em mente. A coisa que eu mais gosto do trabalho com C&E é que ele me ensinou a pensar sobre quando as coisas não dão certo, sobre lidar com os imprevistos. Você faz um planejamento e de repente tem que usar outra estratégia. A gente criava muitas estratégias e depois sentava e fazia aquela conversa de avaliação, mas que era mais de reflexão, questionando a teoria, olhava para teóricos que aplicavam modelos em outro país, e falava “isso não é o que gente faz na nossa realidade”. É uma coisa que eu aprendi, me fez muito melhor, poder ter experiências, conciliar teoria e prática, e não ter um único caminho.

Ana Paula: Antes o Q&Q se chamava Grupo de Estudos e Práticas em Cinema e Educação - GEPCE. De fato, a gente foi aprendendo juntas, eu também sem experiência acadêmica, a gente produzia o tempo todo e eu só fui registrar no CNPq anos depois, mas registrei com o nome dado por vocês, pois a gente debateu muito para chegar ao nome. A primeira coisa que eu queria fazer é lembrar da constituição do grupo. Larissa me escreveu antes de eu mesma chegar na UFRB,

durante o carnaval! Ela já falava do desejo de montar um cineclube [...] o Q&Q começou aí, em fevereiro de 2010, com o desejo dela. A gente decidiu o nome, Larissa sempre muito criativa trouxe logo a frase que completa – projetando ideias, refletindo imagens. Começamos com uma oficina, a partir da vontade das professoras, mas o grupo foi se reorganizando de acordo com os interesses e passou por várias fases.

Larissa: As sessões eram mágicas. Para mim, o que mais impactava eram as sessões, a gente lotar o auditório, esse contato com as crianças, com os professores, a relação com a cidade de uma forma geral. Essa coisa de estabelecer estratégia de tudo, era muito orgânico. Por um lado, era muito interessante essa coisa de não ter cartilha, estávamos todos aprendendo, fazíamos a recepção dos alunos, tinha todo esse cuidado de entrar em contato com a escola, a relação com o secretário de cultura, de conseguir transporte [...] a logística por trás daquela grande exibição. Tudo isso de fato foi um aprendizado que a gente leva para a nossa vida. Todos os filmes que depois eu produzi, depois eu fiz parte do Cineclube Mário Gusmão, essa dinâmica orgânica que já tinha do Q&Q me deu estrutura para continuar fazendo produção e mobilização de público que hoje a gente vê com outros nomes, teve até um edital de Produção de Impacto. Nada mais é do que pensar o público, como trazer o público, como conduzir. Outra coisa que era muito mágico era ir para a escola. Essa primeira oficina com os professores foi o meu primeiro contato, de fato, com os brinquedos ópticos, a gente produziu tudo muito junto. Foi importante meter a mão na massa. Hoje a gente vê um número de tutoriais faça-você-mesmo, vê que tem uma mudança de comportamento social, de investimento na autonomia, do fazer, do olhar [...] tanta gente fazendo audiovisual, seja pelo celular, seja por outras ferramentas, 10 anos atrás o Q&Q já fazia isso nas suas oficinas. Por outro lado, essa relação entre extensão e pesquisa me chamou atenção: por que a gente

ainda tem essa divisão? A extensão, às vezes, é tratada de uma forma secundária na universidade. O Q&Q e outros projetos de extensão, para mim, são processos muito orgânicos de pesquisa.

Glenda: Ouvindo falar, parece quase uma utopia. As coisas não tinham nome e a gente estava fazendo mobilização de público, produção [...] exigia um nível de organização que era alto, mas era uma labuta que era muito compartilhada. Mobilização de público era a grande questão: garantir que as pessoas fossem assistir a sessão. Era uma mega estrutura que a gente montava, tinha muito aprendizado de produção no Recôncavo. Nesse processo, a gente exercitava várias práticas que são do cinema: passava pelo cineclubismo, exibição de filmes, debate, conversa com o público, formação com oficinas com o aluno e a professora, passava pela crítica [...] Tudo o que a gente estava estudando dentro do curso, a gente tinha o Q&Q como esse lugar da prática. Isso jogava a gente para fora dos limites da Universidade. Q&Q estava rodando a cidade, exigia articulação e era muito gratificante. Eu lembro como a gente ficava feliz quando a gente fazia uma sessão e era lotada, quando as crianças riam [...] Também lembro da oficina com os professores, eu nunca esqueço de uma professora que depois de aprender como funcionava a questão dos planos, da direção, da montagem [...] virou depois de ter assistido ao documentário e falou algo como: “então quer dizer que quando eu vejo o jornalista falando uma notícia, aquilo não é a verdade, é uma questão de ponto de vista?” É uma coisa que me acompanha até hoje. Sempre que eu converso com alguém e a pessoa fala “Por que você acha que é importante compartilhar a linguagem, discutir sobre o discurso?” eu sempre me lembro dessa professora. Porque ela jogou na prática: é isso. Eu me encontrei assim, com o grupo e até com qual era o objetivo de participar desse grupo.

Ana Paula: Desde a graduação eu trabalhava no Cineduc, com C&E. Cheguei na UFRB com esse desejo de trazer essa experiência, que

não era acadêmica, mas de oficinas. O encontro com vocês foi muito bom porque juntou a vontade de vocês com esse trabalho que eu já fazia, em um outro contexto, porque Recôncavo é muito diferente do Rio de Janeiro. A gente tinha uma série de coisas que nos aproximavam, por ser uma cidade mais aconchegante. Chegar aqui e ver essa possibilidade da gente estar no contato real com as pessoas, de não ter muita burocracia, foi libertador. Tinha uma série de dificuldades também, porque quem trabalha com extensão sabe das batalhas diárias, mas ao mesmo tempo a proximidade e as possibilidades de criação encantavam. Teve uma fase que a gente ficou acompanhando durante um ano uma turma na zona rural. No final conseguimos que eles fossem a UFRB para a exibição do curta feito, e para muitos foi a primeira vez no centro histórico de Cachoeira.

Glenda: Eu lembro que foi uma experiência muito diferente, porque sempre tinha essa coisa de conviver durante uma semana e depois não acompanhar. Dessa vez não, a gente estava bem apegada ao processo, à questão do acompanhamento, criando laços. Era na zona rural, oficinas que a gente dava mensalmente e era uma turma de várias idades, era um universo muito diferente [...] Eu lembro da gente no começo “vamos pensar como fazer para desenvolver um ano” e no meio do projeto perceber: “achei que um ano seria uma eternidade e não está dando conta!”. Graças a Deus que não dá conta, o mundo é muito maior que a gente.

Ana Paula: Sem vocês não tinha o Q&Q, mas gostaria de lembrar todos os nomes que abrilhantaram o grupo em algum momento: Ada Fróes, André Araújo, Caique Guimarães, Danielle Rodrigues, Elder Luan (estudante de História), Helena Bera, Isabela Silveira, Jeferson Santos, Micaela Oliveira, Wendel Gomes, Célia (professora de Cachoeira), além de algumas participações mais pontuais: Fernanda Araújo (Fêfa), Tidi Eglantine e Érica Sansil. Passando para um segundo bloco,

ainda hoje há muita confusão toda vez que a gente fala em C&E, pois acham que a gente trabalha só com filmes educativos, didáticos. A partir da experiência que vocês têm, o que vem primeiro na cabeça quando pensam na interface C&E?

Glenda: C&E tem sido, para mim, mais um conjunto de práticas que são modeladas a partir do lugar que são aplicadas. Tenho pensado em C&E nascendo junto com a escola, com a comunidade, com o bairro, com o lugar em que vai existir a troca, a interação. Uma coisa que o Q&Q me dava e, de tudo, a mais importante era garantir o encontro. Eu lembro daquela frase de que o encontro, para algumas pessoas, só vai acontecer dentro da escola, a maioria das pessoas não vai ter essa possibilidade de acesso em qualquer outro lugar. Isso me tocava muito porque meus encontros artísticos foram dentro da escola. Eu sempre penso C&E dentro desse lugar do acesso e do encontro. Não vou deixar de passar um filme, porque não tem a condição ideal, porque eu não tenho uma sala escura suficiente. Quando você não tem experiência, você acredita que tem que ter muito controle e saber exatamente o que vai falar, o que vai ser [...] Isso faz parte, principalmente quando envolve o outro, essa tentativa de captura do outro, no sentido da paixão pela arte, pelo cinema, pela imagem. Mas ando mais “relaxada” no sentido positivo. A gente teve algumas experiências com o Mais Cultura, trabalhando no Guaibim, fazendo oficina. Eram experiências muito legais porque a gente não estava no horário da aula, era aos sábados, e eu lembro que no dia que alguma coisa dava errada [...] o projetor não veio [...] a gente falou (eu, Ary, Márcia, Henrique): “vamos dividir em grupo e dar uma volta no bairro, vamos pegar a câmera”. E foi tão rico poder mudar a dinâmica, parecia que tinha muito mais vida. Os meninos guiavam a gente e aí foram entrando em lugar que não tinha como voltar [...] Esse espírito de aventura é uma coisa que eu gosto muito, para mim é essencial quando a gente pensa no cinema dentro

da educação, eu gosto muito de pensar nesse lugar da desordem, do cinema em um lugar que não faz parte do conteúdo curricular, cinema que chega e pode bagunçar. A gente tem um privilégio de trabalhar neste formato de oficina, porque eu não sou professora, sou apenas uma pessoa ali propondo uma outra dinâmica. Isso traz uma liberdade que, infelizmente, os professores não têm. Eu tenho a possibilidade de falar “ah, eu improviso”. Eu questionava o sistema da educação, “porquê que não é diferente?”, “por que os professores têm que agir assim?”, mas passei a entender também. É um lugar difícil, tão amarrado à estrutura da escola. Poder estar nesse espaço trocando com professores que querem algo mais, que não tenha a ver necessariamente com a sua matéria, tem um lugar de liberdade, de ar puro. Então tem uns caminhos que conseguem perfurar as ordens da escola, acho que faz com que a gente chegue em lugares diferentes e quebra um pouquinho essa estrutura do “somos todos iguais” da escola.

Larissa: No ano passado, no Novembro Negro, dei oficina no presídio para mulheres. É uma experiência sempre muito catártica, eu vou de corpo e alma, mas conversando e ouvindo vocês, entendo que não estava sistematizado, mas já estava ali, nessa formação que eu tive do Q&Q e da universidade. Eu fiquei aqui refletindo e, para mim, C&E é o lugar da formação de público e olhar para o público não como bilheteria. Os filmes que eu consegui realizar tinham um pouco desse olhar: como é que o público vai reagir? O quê isso pode trazer de problemas? A gente precisa começar a ter mais cuidado ou pensar de forma estruturante como esse público pode ser bilheteria, mas não dessa forma. Yasmin Thainá e outras realizadoras negras fizeram exposições de filme que teve muito público e bilheteria a preço popular. Isso acabou reverberando para quem estava realizando também o dito cinema alternativo. Enquanto realizadora independente, preciso

pensar alternativas de estar nesse espaço de outra maneira. No lançamento do *Cinzas* em 2015, que lotou a Dimas, teve uma fala que foi muito impactante: “isso precisa ser entendido, como é que essas pessoas saíram de casa para assistir um curta-metragem?” Era quase 300 pessoas em um sala com capacidade para 250! Isso me fez pensar nesse público que estava esperando uma certa narrativa ou esperando uma certa representação, e quando tem um curta-metragem, está lá. Isso não aconteceu só com Larissa, mas com vários cineastas negros. Será que o problema é do público ou somos nós que enquanto realizadores não pensamos nesse público no processo da realização? As pessoas hoje estão mergulhadas em imagens, narrativas, histórias e elas precisam olhar para tudo isso e falar “calma [...] isso é o olhar de quem? Como é que isso foi montado?” C&E, para mim, está na formação dos sujeitos, do olhar para o mundo. Hoje a gente não tem esse olhar atento, as pessoas precisam olhar para a imagem e desconfiar, afinal, o desgoverno que a gente tem foi uma questão de narrativa. O cara nem precisou ocupar a televisão, estava na internet, através do audiovisual, e conseguiu criar uma narrativa para si. Quando a gente forma o olhar dessas pessoas, a gente deixa essas pessoas atentas a essas diversas narrativas, para além da sala de cinema. Eu lembro do cinetoscópio, que é aquela caixinha que a pessoa olha sozinha e vê a imagem em movimento. A grande evolução foi as pessoas assistirem em coletivo. Hoje, a gente volta para um momento em que todo mundo está assistindo sozinho o cinema. A gente, então, pensa nessas tecnologias de uma forma adaptada. O cinema é um elemento fundamental, mas a gente precisa olhar para o audiovisual de uma forma mais expansiva [...] também cria narrativas, histórias, as ditas verdades e a violência naturalizada. C&E também está na provocação, nas rupturas, no experimentar. Neste momento, estou experimentando o IGTV do Instagram. Estou trabalhando para

o Diálogos Insubmissos de Mulheres Negras. Elas me deram liberdade e eu estou tentando criar histórias para o IGTV. Eu nunca pensei para uma telinha de celular [...] estou gostando muito disso. Como pensar histórias, mensagens, recados? Como pensar filmes–cartas para essa telinha? É uma mudança de chave.

Ana Paula: Eu mesma já passei por várias fases diferentes de pesquisa, de pensar essa interface C&E. Antes eu pensava o cinema entrando na educação com a ideia de que todos deveríamos aprender a ler e a escrever com as imagens. Alguns teóricos implicam, falando que a gente “quer ensinar linguagem para se proteger da linguagem”, das fake news e outras questões envolvendo o audiovisual. Os teóricos, então, se dividem entre aqueles que querem aproveitar a experiência na lógica da arte–educação, aquilo que há de positivo e potência no audiovisual, e os que querem trabalhar mais a questão da linguagem, na perspectiva de você se fortalecer enquanto espectador crítico. Sempre pesquisei o que tem de melhor em ambos os lados. Depois, eu comecei a me voltar para o campo do cinema. Como que a educação pode mudar o nosso olhar, enquanto realizador? Não só no sentido da formação de público, mas na formação do cineasta mesmo, porque a nossa tradição universitária é muito elitista, estamos na luta para mudar isso, mas leva tempo. Ainda é muito presa aos cânones, à aristocracia artística que faz filmes para os pares. Uma das coisas que mais me mobiliza nessa relação do C&E enquanto realizador, é romper com essa lógica. O que você quer comunicar? Construir com o outro? Creio que aí você quer conversar de verdade com esse público, sem ser na lógica de bilheteria. E já entrando no terceiro bloco da conversa: como a inserção no campo C&E afeta o olhar de vocês para o cinema e o audiovisual hoje? Pensando tanto no processo quanto na linguagem, vocês acham que influencia a produção de vocês?

Glenda: Essa coisa de dialogar com o público me remete a mercado e eu sou muito implicante com essa palavra mercado. Porque

toda vez quando a gente submete um projeto, você tem que dar conta desse lugar: “Com quem ele dialoga? Quem é o seu público alvo?” Eu já ouvi várias vezes “ah, não é isso que o mercado quer”. Eu não quero fazer o que o mercado quer. O que o mercado quer é uma coisa que não sou eu, não enquanto indivíduo, especificamente, mas enquanto grupo, enquanto um tanto de coisa. Quando você fala do IGTV, eu acho que é muito nessa lógica, o *mercado* não inventa uma coisa e você vai lá, apresenta e ele fala “oh, bem-vinda, entre”. Não é assim que funciona, geralmente você empurra a porta em um lugar que está bem longe *dele*, um lugar que *ele* nem sabe que existe. Aí o mercado vai olhar para você e vai falar “genial, Larissa!”. É muito à contramão de tudo o que a gente aprende. Tem essa rebeldia do cinema dentro da sala de aula, na escola, que passa por isso, algo que me provoca e provoca Ary nesse pensamento que a gente compartilha de direção, de pensar as imagens, de nossa liberdade. Eu fico fazendo reflexões com relação à própria câmera. A gente vem de uma geração que a câmera é leve, é a câmera de um celular, se a gente quiser, e isso dá um movimento que é outro. Para além de um tanto de problematizações que passam por questões sociais, culturais, de negritude, de sexualidade, tem também as questões que os aparelhos colocam para gente. Nesse sentido que eu fico pensando na linguagem, a partir desse lugar da criança, do jovem, que está dentro da sala de aula fazendo essa oficina. Você dá uma câmera – que é móvel – e fala: “vai ter essa cena, posicione a câmera em algum lugar”. Nunca essa pessoa vai querer posicionar a câmera num lugar que é convencional, se ela pode pendurar a câmera no teto, do ponto de vista da samambaia que está pendurada no canto da sala. Claro que a gente sabe produzir imagens dentro de uma gramática que é compartilhada, mas eu acho que tem essa necessidade de criação que é para além dessas referências canônicas. Essa herança não é minha. Eu lembro de uma oficina em Maricao, eu e Ary, no “Experimentando a Câmera”, o projeto que a gente

trabalha na nossa produtora, com uma turma incrível. Pensávamos na linguagem a semana toda e no último dia filmava o que eles tinham roteirizado. Tinha um barrancão no pátio da escola e eles falaram “a gente vai filmar dali, descer escorregando com a câmera” e eu vi que a galera colocava um plástico e escorregava do barrancão. Eu falei “Não é perigoso?”, ele “não, a gente faz isso todo dia”. Eu falei “ok”. Era uma câmera digitalzinha, que dava a possibilidade de “sim, pode descer do barranco”. Porque não dá para ter um equipamento que as pessoas sabem que é incrível, mas que elas não podem tocar. O projeto era: “é assim que funciona, pensa lá nos objetivos, no lugar que você colocar a câmera, ela vai estar falando alguma coisa, não é aleatório, e vai experimentando”. É um pouco disso que a gente faz quando está fazendo filme, eu e o Ary, experimentar a câmera em lugares em que a gente já colocou e a gente gosta, em lugares que eu lembro que são da minha infância, em lugares que eu gostaria de enxergar e que eu não enxergo em lugar nenhum, em lugares que são convencionais [...] eu acho que cinema na escola é isso, é dar a câmera e falar “não tem errado”. Tem um cinema e uma crítica velha – velha no pior sentido – que tem uma dificuldade de entender que sim, estamos fazendo de uma outra forma, mas é cinema e é conceitual.

Larissa: Essa sua experiência me lembrou que em 2011 eu fiz umas oficinas em Lobato, com a CIPÓ. Era para fazer um doc de um minuto sobre extermínio da juventude. Maicon – ele agora está fazendo História na UNEB – falou “professora, é o seguinte, eu vou fazer o plano ‘Se Liga Bocão’, aquela câmera tremendo que entra na comunidade. A gente vai entrar na comunidade com a câmera tremendo e quando chegar no final, não tem nada! É a galera jogando dominó, pipa, batendo bola”. Ele construiu o roteiro e a gente foi afinando uma coisa ou outra, mas a história e a intenção estavam ali. As coisas estão na nossa bagagem de uma certa forma, e ele ressignificou. O que

seria um plano “Se Liga Bocão”? Como o jornalismo sensacionalista tem utilizado essas câmeras na mão, esse lugar do olhar subjetivo para dizer “isto é verdade” e como Maicon teve olhar crítico. Sobre a colocação de Ana, eu tenho uma experiência e eu acho importante evidenciar que foi o longa de Viviane Ferreira, *Um dia com Jerusa*; o que ela fez foi convidar várias pessoas que já faziam direção de arte nos próprios filmes, mas nunca tinham trabalhado para outra pessoa, ela foi lá e convocou a direção de arte, a câmera [...]. Às vezes a gente não tem a oportunidade de estar em grandes sets, a não ser os nossos. Eu não quero esse *mercado* também, então quais são os espaços que essas novas narrativas têm construído para a formação de novos realizadores? O mercado dizia que o problema era que não tinham profissionais negros, hoje tem uma galera muito grande que saiu da UFRB e de vários espaços de formação. Na APAN a gente faz o levantamento e entende que o problema não é formação, é que as pessoas não têm a oportunidade de experienciar, o mercado é de fato discriminatório, é racista. Então, quando a gente faz os nossos sets, a gente se dá essa possibilidade de se exercitar, o diálogo é outro. Não é que não exista uma hierarquia, apenas a hierarquia é outra. As novas narrativas têm estabelecido novas formas, inclusive dentro do set. Tem coisas que a gente precisa aprender, nem tudo são mil maravilhas, mas a gente acaba aprendendo na troca. E essa coisa de “isso que vocês fazem não é cinema”, talvez seja o momento de repensar o que seja, de fato, o cinema. Esse momento é de quebra de paradigmas, para repensar e reconstruir, para propor o fazer de uma outra forma. Às vezes não dá certo, normal também. Existe o fardo da representação, que para as ditas minorias – mulheres, negras, LGBTQI+ – é como se não pudesse errar. É uma das coisas que eu sempre coloco nas oficinas e nas palestras: o direito de errar. Eu não conheço ninguém que o primeiro corte do filme foi muito bom e “nossa, deu certo!”. Você

não nasce cineasta ou realizador, torna-se. O encontro com o Cinema Negro foi incentivo para mim: vai fazendo, uma hora vai dar certo. De uma forma geral, a sociedade que a gente vive diz “isso não é o seu lugar” e isso te paralisa. Até o peso do nome “cineasta” [...] eu me coloco como realizadora, porque eu acho que é o fazer acontecer as coisas, mas para algumas comunidades, principalmente as mulheres negras, “você é cineasta e acabou!”, está tudo bem, você é isso. Porque, senão, a gente acaba negando espaços que também são nossos.

Ana Paula: Isso tem me ajudado a refletir o papel de professora. Quando um aluno me falou que é muito pesado o que se fala em sala de aula “tem que ampliar repertório, vocês têm que ver mais filmes [...]”, eu percebi o quanto isso era opressivo para ele. Agnès Varda diz que ela só conseguiu fazer o primeiro filme dela porque ela não conhecia cinema, enquanto os amigos da *nouvelle vague* eram cinéfilos. É lógico que ela tinha o olhar de fotógrafa que já dava uma grande base, mas ela não tinha repertório. Agora, toda vez que eu falo do repertório, eu me corrijo, tentando dizer que é para quebrar com uma verdade, um ideal de qualidade, advindo de um repertório que geralmente é único, apenas filmes *hollywoodianos*. A importância de conhecer novas referências é poder criar a partir de um olhar mais diverso.

Larissa: Em festival, encontro, a galera sempre pergunta “quais são as suas referências?”. Teve uma vez que eu senti que era um teste, não era “uma referência” porque queriam saber sobre o meu processo, nada disso. Eu senti um clima muito estranho, então irônica eu falei “Sessão da Tarde” e isso pegou. Tem coisas que não estão no verbo, estão na forma como a pessoa fala, e justamente isso, o repertório, se você conhece os cânones, a sensação era essa. Essa coisa da “Sessão da Tarde” foi muito mais uma resposta a uma provocação: “eu sou formada pela indústria cultural, era o que chegava na minha casa.”

Ana Paula: Vocês teriam uma mensagem para passar para quem está começando agora o curso de cinema, em relação a isso tudo que a gente tem conversado?

Glenda: Não tem forma. É muito mais um entendimento de você, do seu contexto, das pessoas que te cercam, porque cinema você não faz sozinho. Cinema é um lugar de muita insegurança também. O fato de não ter um repertório não vai te impossibilitar, pode ser libertador, mais interessante do que ter as normas decoradas. É importante poder olhar e pensar o que me interessa fazer, como eu consigo fazer e com quem. Acho que estar bem acompanhado é fundamental porque é um lugar de solidão, também, muito grande. Ter alguém que te motive, que te ajude a imaginar, ter um grupo ou ter uma pessoa com quem você possa sonhar junto, ajuda muito, faz a coisa ser um pouco mais leve.

Larissa: Saber lidar com todas essas sensações, de instabilidade também, e pensar estratégias para permanecer. Ao mesmo tempo que fazer o processo experimental é possível, estar no campo do cinema às vezes é muito caro. Ano passado eu fui para o Rio2C e tive alguns contatos que me deixaram muito assustada, é tudo extremamente caro, mas cria-se estratégias. Como Glenda falou, “estar juntos”, nesses 10 anos, o fato de eu estar em coletivo, estar em uma associação, ter com quem trocar, ter pessoas para sonhar junto, possibilitou permanecer de pé. Cinema, talvez, não é difícil de entrar, mas permanecer é a grande questão. Também não usar a régua do outro para a sua própria vida, a forma que Glenda cria não é a mesma que a minha, e está tudo bem. Há caminhos diferentes para se fazer a mesma coisa.

Referências

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. **Projeto Sankofa discute as questões e relações étnico-raciais**. 2018. Disponível em: <https://portal.fiocruz>.

br/noticia/projeto-sankofa-discute-questoes-e-relacoes-etnicoraciais. Acesso em: 03 de nov. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

Cinema e educação: partilha da experiência do PET CINEMA

Ana Paula Nunes
Gabriel Ferraz
Gabriel Paz
Janca Santos
Ivanessa Moreira
Lohanna Tanajura
Luan Santos
Matheus Leone
Natan Luiz
Taylon Protasio Gondim
Yslei Nogueira⁸³

Os grupos PETs começaram como Programa Especial de Treinamento em 1979, no governo militar, e era vinculado à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) passando apenas em 1999 a ser vinculado à Secretaria de Ensino Superior (SESu)/ Ministério da Educação (MEC), (MARTINS, 2008). Em 2005, o Programa sofreu uma importante reestruturação, passando a se chamar Programa de Educação Tutorial⁸⁴, quando os grupos deixam de se centrar na pesquisa, e se consolidam como um *locus* de desenvolvimento de trabalhos unindo pesquisa, ensino e extensão, protagonizados por um grupo de estudantes, com a tutoria de um docente, e o objetivo de aumentar a qualidade de ensino superior, tornando a graduação uma experiência muito mais ampla para esses estudantes.

Em 2010, ocorreu uma nova mudança,⁸⁵ permitindo a interdisciplinaridade dentro dos grupos PETs, e também o programa Conexões de Saberes, PETs específicos com o:

⁸³ Grupo PET Cinema.

⁸⁴ Lei N° 11.180. (BRASIL, 2005).

⁸⁵ Com a Portaria 976/2010 que, por sua vez, foi republicada em 31 de outubro de 2013, em razão das alterações implementadas pela Portaria MEC no. 343, de 24 de abril de 2013. (BRASIL, 2010).

objetivo de desenvolver ações para ampliar a troca de saberes entre as comunidades populares e a universidade, contribuindo para a inclusão social de jovens oriundos das comunidades do campo, quilombola, indígena e em situação de vulnerabilidade social. (BRASIL, c2018b, s/p).

Na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) há os PETs Conexões de Saberes: AfirmAção; Acesso e permanência de jovens de comunidades negras rurais no Ensino Superior; Socioambientais; UFRB e Recôncavo em Conexão.

As alterações realizadas ao longo da história da consolidação do Programa demonstram, por um lado, como ele foi se moldando a um perfil mais humanista e menos distintivo, meritocrático, como era no seu início, e, por outro lado, como é suscetível a novas mudanças. Dentro deste cenário, o PET Cinema da UFRB é o único programa de educação tutorial vinculado a um curso de cinema e audiovisual, dentre as 842 unidades no território brasileiro (BRASIL, c2018a). O Grupo foi criado pela profa. Rita Lima em dezembro de 2010. Desde 2017, sob nova tutoria, centra suas pesquisas e ações em torno do campo Cinema e Educação. Algumas ações que se solidificaram desde o início do PET permanecem, como: o CineVirada - Festival de Cinema Universitário da Bahia e a Revista +Cinemas⁸⁶.

Partimos do princípio de que a interface cinema e educação pode ser uma importante mobilizadora de uma atuação ética frente ao desafio da política de diversidade nas instituições públicas de ensino superior, e da preservação de nossa memória cinematográfica plural. Neste sentido, pondera-se, aqui, sobre como a educação - como leitura e transformação de mundo (FREIRE, 2015; HOOKS, 2013) e responsabilidade pelo mundo (ARENDR, 2005) - contribui com os processos de criação e recepção cinematográficas, visando refletir,

⁸⁶ REVISTA +CINEMAS. Cachoeira-BA: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2010 - . Anual. ISSN 2595-9921. Disponível em: <http://revistamaiscinemas.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

especificamente, sobre a experiência do Programa de Educação Tutorial – PET Cinema UFRB a partir das dimensões pesquisa, ensino, extensão e ações afirmativas.

Pesquisa e curadoria

A metodologia atual do grupo teve inspiração no projeto *Cent ans de jeunesse*, de Alain Bergala e Natalie Bourgeois, um projeto transnacional, que também pensa a entrada do cinema nas escolas por meio de algumas linhas de atuação, dentre elas um tema anual ligado a forma cinematográfica (cor, plano sequência, dentre outros). No nosso caso, trata-se de uma rede de pesquisa, ensino e extensão que dialogam e convergem, anualmente, para uma Mostra de Cinema Infantojuvenil. Porém, em vez de partir da forma, partimos de um tema transversal que atravessa todas as atividades⁸⁷. Assim como afirma Jullier (2012), interessa-nos compreender as relações do filme com a vida cotidiana, com o que o espectador “faz com o filme”, priorizando o diálogo, o compartilhamento e a transdisciplinaridade. Tal escolha não significa abandonar a linguagem, entendemos forma e conteúdo como um entrelaçamento indissociável. A ideia é derivar do conteúdo para chegar a forma, e não o contrário.

O primeiro projeto de pesquisa foi “Ética e estética nas relações entre pais/mães e filhos/as no audiovisual”, guiando o desenvolvimento de todas as atividades do planejamento sobre o tema (leituras, produção textual, laboratório de criação, pesquisa e curadoria), e culminando na 1a. Manduca – Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira.

A primeira etapa dessa metodologia tem o predomínio de leituras, reflexões, discussões e produção escrita com recortes sobre

⁸⁷ Poderíamos também fazer uma associação com o projeto brasileiro *Inventar com a diferença*, que abarca uma série de atividades unindo cinema, educação e direitos humanos como um eixo temático norteador. Cf.: <http://www.inventarcomadiferenca.com.br/>

a proposição mais geral escolhida, de acordo com o interesse de cada petiane⁸⁸ ou dupla de petianes. Trata-se de uma temática que sempre esteve presente nas contações de histórias, não é direcionada apenas à criança, é um tema caro na formação dos sujeitos: as construções históricas das relações parentais, com suas glórias e seus desafios, são questões que atravessam diferentes campos da vida social – como família, identidades, cultura, sexualidade, trabalho e política. Acima de tudo, queríamos contribuir para o debate acerca da importância das histórias audiovisuais que narram essas relações e como elas são narradas.

O grupo também se responsabiliza pela criação e lançamento da Revista +Cinemas, que faz parte das atividades do PET Cinema desde a criação do grupo, resultado de uma oficina para produção de uma revista eletrônica, constituindo segundo Lima (2011, p. 2) “[...] um projeto editorial, de design gráfico e de conteúdo, a partir das suas próprias competências e escolhas. Um processo de construção de autonomia e formação de competências e subjetividades”. Lima supervisionou os cinco primeiros números do projeto. As três primeiras edições apresentaram dossiês sobre o cinema universitário no Brasil e Nordeste, enquanto que para a quarta e quinta edições a publicação foi reformulada em uma revista de críticas de cinema.

A partir de 2017, o perfil da revista mudou novamente e o número 6 representou o primeiro de uma nova configuração, associada ao grupo de pesquisa “Quadro a Quadro: projetando ideias, refletindo imagens”⁸⁹. Trata-se de uma publicação que tem como compromisso incentivar a produção interna do grupo, bem como divulgar artigos

⁸⁸ Nome dado aos/às bolsistas ou voluntários/as, integrantes dos Programas de Educação Tutorial, independente do gênero.

⁸⁹ O grupo tem registro no CNPq com duas linhas de pesquisa: 1) ética, estética e pedagogias do audiovisual – análise fílmica, crítica e estudos de cinematografias; 2) linguagem e expressão na educação audiovisual – produção amadora, projetos de educação audiovisual e estudos de recepção.

externos, ensaios, entrevistas e outras modalidades de produção textual e visual, que tenham como escopo o cinema, o audiovisual e a educação. A revista conta com os dossiês temáticos do tema anual do grupo e seções fixas.

Da mesma forma, a segunda temática de pesquisa, “Infância, juventude e territorialidade”, guiou todas as atividades, culminando na 2ª. ManduCA e na publicação de dossiê, com artigos dos bolsistas e selecionados por abertura de edital. A terceira temática escolhida pelo grupo é “Corpos e identidades de crianças e jovens” para ser desenvolvida no biênio 2020-2021.

Após a primeira parte da pesquisa, com a produção e publicação de artigos, realizamos a curadoria coletiva de filmes para o público infantojuvenil, de forma que represente uma diversidade de abordagens do tema em questão. Começamos buscando filmes de várias épocas e nacionalidades, para que fossem exibidos ao lado de filmes produzidos pela UFRB, bem como outros filmes brasileiros de curta e longa metragem. Porém, esbarramos na dificuldade dos direitos autorais, na falta de interlocução com as grandes produtoras/distribuidoras, e no problema da língua de filmes internacionais.

O objetivo deste trabalho é que o diálogo com os filmes enriqueça tanto a equipe do PET Cinema quanto os espectadores, com compreensão de si e do mundo; que a curadoria revele a continuidade nas rupturas, e vice-versa, além de atuar como um dispositivo contra a tradição da história única (ou o pensamento único), no sentido que a escritora nigeriana Adichie (2019) define na palestra intitulada “O perigo de uma história única”. Adichie conta de uma maneira informal e sensível, um pouco de sua infância e como foram seus primeiros contatos com a literatura, demonstrando como aprendemos a nos narrar e construir uma ideia do outro, a partir das histórias que temos acesso. Após vários

exemplos de formações de histórias únicas que atravessaram sua vida, a autora vai além ao concluir que a descoberta dos escritores africanos a salvaram de ter uma única história sobre o que os livros são. (ADICHIE, 2019). Ou seja, outro modo de dizer que através das histórias múltiplas você também aprende sobre as formas das histórias.

A escolha da curadoria a partir de um eixo temático representa o compromisso de potencializar experiências de várias formas de empatia em relação a personagens, mundos e linguagens diferentes de nós, experiências fílmicas que narrem como nós somos e como podemos ser (JULLIER, 2012). Neste sentido, propomos uma curadoria educativa: a construção do conhecimento conjunta a partir da associação ou choques de imagens, uma análise dialógica sobre determinado tema (NUNES, 2016).

Percebe-se o quanto as atividades de pesquisa do grupo estão imbricadas com as dimensões de ensino e, sobretudo, de extensão, pois nos interessamos fundamentalmente com a troca, o diálogo e o aprendizado abrangente do profissional de cinema no seu encontro com o mundo, buscamos construir uma comunidade de aprendizagem (HOOKS, 2013). Tecendo conexão também com a perspectiva de educação de Hanna Arendt, esse processo formativo é o momento “em que se decide se se ama suficientemente o mundo para assumir responsabilidade por ele” (ARENDR, 2005, p. 14).

Ensino e extensão

A 1ª. Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira – Manduca ocorreu entre os dias 22 e 25 de março de 2018. O nome da Mostra se refere a uma marca da cultura popular da cidade, os Mandus, bonecos mascarados que desfilam na Festa de Nossa Senhora D’Ajuda. O objetivo é potencializar o diálogo, desde a infância, com toda a comunidade acadêmica e o público do Recôncavo Baiano, sobre o universo de produção e reflexão das imagens.

Foram sete sessões, divididas em faixas etárias e entre curtas de *live action*⁹⁰, curtas de animação, longas metragens e a “Sessão Mandu”, que mistura filmes das outras sessões de curtas metragens, mais adequados para exibição em praça pública. Foi um total de 24 filmes, dentre videoclipe, curtas e longas metragens, nacionais e internacionais.

A 1ª ManduCA contou também com duas mesas de debates: uma sobre Alienação Parental; e uma mesa intitulada “Cinema e educação – da produção à recepção cinematográfica”, que contou com a presença dos realizadores Glenda Nicácio e Ary Rosa, diretores dos filmes *Café com canela*⁹¹ (2017) e *Ilha*⁹² (2018). A função dessa mesa era evidenciar como a experiência com Cinema e Educação, que os diretores possuem em seus currículos, afeta toda a forma de se pensar, produzir e distribuir cinema. Não por acaso o filme *Café com canela* teve grande repercussão e ficou conhecido como um cinema de afetos.

Desde o início, o PET Cinema busca expandir as parcerias para além da região do Recôncavo, ou da Bahia, ganhando assim mais visibilidade e força. Não existiríamos sem esses recursos humanos. A 1ª ManduCA contou com uma parceria da Mostra de Cinema de Gostoso, que ocorre em São Miguel do Gostoso, Rio Grande do Norte (RN), por meio de uma sessão especial que construímos a partir de uma curadoria dos filmes que foram exibidos na Mostra deles anteriormente, intitulada “Sessão Gostoso”. Além disso, a ManduCA também foi levada para Luís Eduardo Magalhães, no oeste da Bahia, por meio da parceria com o Festival Mimoso de Cinema (sessões e oficina), e para Penedo, Alagoas (AL), no Circuito Penedo de Cinema (sessões de cinema). Somando todas as suas exibições locais e itinerantes, a 1ª ManduCA atingiu cerca de duas mil crianças, sem nenhum financiamento.

⁹⁰ Filmes com gravação direta, realizados com atores e atrizes reais, em contraste com os personagens de desenho animado, por exemplo.

⁹¹ CAFÉ com canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2017.

⁹² ILHA. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2018.

A 2ª. Manduca ocorreu de 05 a 10 de novembro de 2019. Dessa vez, optamos por lançar um edital para inscrição apenas de curtas metragens com o recorte da temática “Infância, juventude e territorialidade”. Foram oito sessões, num total de 30 filmes nacionais e internacionais, novamente com bastante diversidade de formatos e linguagens sobre o tema. Tivemos a presença massiva de escolas da região, tendo cerca de aproximadamente 80 alunos por sessão. Também fizemos a distribuição do material de apoio para as/os professores levarem a discussão para a sala de aula depois do evento. Os materiais foram desenvolvidos pelos membros da curadoria que se dividiram em duplas destinadas às diferentes sessões, sempre valorizando nos conteúdos e nas formas a temática trabalhada. No encerramento, foi realizado um cortejo com a participação da Charanga da Minerva Cachoeirana; terminando em uma sessão aberta em praça pública.

A 2ª. Manduca contou novamente com duas mesas de debates: uma sobre “Escola e Universidade: estreitando laços através do cinema e educação”, e outra com o lançamento da 7ª. edição da Revista +Cinemas. Além disso, foram realizadas duas oficinas durante a Mostra destinadas aos estudantes de Cachoeira, Bahia (BA) e das comunidades rurais do município. As escolas foram: E. M. Aurelino Mario, experimentando práticas iniciais do *Teatro de Sombras* com as oficinas lanca Oliveira e Iraí Barbosa; e o Colégio Estadual de Cachoeira, explorando técnicas de *Interpretação Teatral* com os oficinairos Natan Lui e Yslei Nogueira.

A oficina de Teatro de Sombras contemplou duas turmas do fundamental II, cerca de 30 alunos, dentro de uma sala de aula e no pátio da escola. As oficinas levaram experiências e técnicas básicas dessa arte de encantamento, com pedagogia de ensino artístico, teoria de iluminação e práticas de projeções em geral, com ênfase na

projeção do corpo e a produção de figuras animadas sobre a cartolina. A oficina foi realizada com o intuito de aproximação e apropriação do teatro de sombras pela comunidade cachoeirana, pensando as sombras dentro da instituição de ensino, mas apresentando aos alunos formas de produzir e pensar o teatro de sombras em suas casas.

A oficina de interpretação teve duração de dois dias e contou com a participação de alunos do ensino médio. Exercícios corporais de alongamento e concentração, jogos em grupo, aquecimento vocal, criação de personagens e improviso foram as dinâmicas aplicadas. A oficina teve como objetivo facilitar e instigar o reconhecimento pessoal, grupal e espacial de cada participante, desenvolvendo o entrosamento e a capacidade de concentração, a cumplicidade do jogo cênico e o aquecimento preparatório necessário.

Portanto, petianes tiveram autonomia para associar interesses pessoais de investigação com a temática geral de trabalho do grupo, tendo o exercício de planejar as aulas para estudantes de ciclos específicos. Petianes aliaram práticas que os motivam prazerosamente ao desafio de assumir grandes responsabilidades.

Por falar em autonomia, a atividade em que petianes mais experimentam a liberdade e a autogestão é o CineVirada - Festival de Cinema Universitário da Bahia, que chegou na sua sétima edição em setembro de 2019. Originalmente batizado de Cine Virada Cultural, o festival foi criado em 2012 por iniciativa de Izadora Chagas, ex-integrante do grupo, para exibir filmes produzidos por discentes do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. O festival evoluiu organicamente ao longo das edições, abrindo suas portas para o cinema universitário produzido por estudantes de outras faculdades da Bahia e, a partir de 2018, de outros estados do Nordeste. Com a expansão do evento e o desejo dos/das petianes por participar mais ativamente das curadorias, houve a necessidade, de 2018 em diante,

da criação da “Mostra Petianes” para que os filmes realizados por integrantes do grupo fossem desconsiderados para a competição. Também a partir de 2018, o festival passou a contar com a “Mostra Segundo Semestre” que garante um espaço de exibição para os filmes realizados como trabalho final da disciplina Linguagens e Expressões Cinematográficas II, exercícios produzidos sem necessariamente visar passar pelo crivo de uma curadoria, mantendo o festival como uma janela de exibição para os filmes do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), como ele foi originalmente proposto.

O festival consegue agregar uma quantidade gratificante de espectadores, em sua maioria os estudantes dos vários cursos do CAHL, fazendo um grande encontro entre realizadores, público e júri, que é composto por integrantes da comunidade artística cachoeirana, professores de cinema, de outros cursos e ex-petianes, o que intensifica a troca de experiências e o aprendizado. No geral, o evento celebra o cinema independente universitário realizado e idealizado por seus criadores e que possuem um grande potencial de comunicação com o público.

Para além de todo o aprendizado com a logística de produção do evento, novamente a curadoria traz grandes desafios para estudantes experimentando uma seleção de filmes não mais para crianças e jovens, mas para seus pares. O grupo se divide em comissões, priorizando uma formação com distintas visões. É um processo que demanda tempo e olhares plurais, porque o curador direciona o público, não para o seu gosto, mas sim para uma visão crítica, referenciando o que está acontecendo no mundo, abarcando diferentes vivências e pensando em como estes filmes vão conversar com o público.

Neste processo curatorial não existe tema pré-definido. Começamos uma primeira triagem baseados nos nossos conhecimentos cinematográficos e categorizando como os filmes se desenvolvem,

encontrando padrões subjacentes que fazem o conjunto conversar como um todo. Apenas após o veredito de quais filmes permanecem nas sessões, costura-se um tema, isto é, apesar de serem filmes diferentes em alguns aspectos, construímos saídas e questionamentos para o público, já que o trabalho do curador também está em desenvolver ou dar o pontapé inicial aos debates. Na nossa última edição, o intuito das mostras dos filmes baianos, por exemplo, era perpassar as diferentes formas de fazer cinema e de desenvolver uma narrativa com os temas encontrados - memória, negritude e afeto - como fios condutores para a transformação em meio a uma sociedade sem memória, racista e dividida.

Seguindo na busca de um espaço para diálogos sobretudo relativo à sociedade a nossa volta e à própria universidade, surgiu o projeto das Rodas de conversa, desenvolvido no planejamento de 2020, ancorado no tema geral de pesquisa “Corpos e identidades de crianças e jovens”. Porém, devido à pandemia de COVID-19 e às necessidades de segurança, assim como a suspensão do calendário acadêmico, a roda se transformou em *podcast*⁹³. A primeira conversa foi sobre “Saúde mental na quarentena”. O *podcast*, desde então, tem sido o formato no qual o projeto ganhou vida e continua estabelecendo relações através da internet. O segundo tema foi sobre o adiamento do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) 2020 e o terceiro sobre cultura pop e populismo político.

Em síntese, estamos sempre exercitando, de diferentes maneiras, uma formação de profissionais no campo cinematográfico que vá além da qualificação técnica e científica, mas que, sobretudo, seja pautada pela cidadania, uma forma de intervenção no mundo, compreendendo educação assim como defendida por Freire (2015)

⁹³ *Podcast* é um arquivo digital de áudio de curta, média ou longa duração, cujo objetivo é dialogar sobre um assunto específico. Se assemelha a um programa de rádio, porém é transmitido através de um servidor da internet e quando disponível, pode ser acessado a qualquer momento pelo ouvinte.

e mais além por bell hooks (2013), acreditando que a mudança é possível. E um dos objetivos do Programa, na sua configuração atual, é justamente “contribuir com a política de diversidade na instituição de ensino superior-IES, por meio de ações afirmativas em defesa da equidade socioeconômica, étnico-racial e de gênero” (BRASIL, 2013, p. 24).

Ações afirmativas

Estamos no eterno aprendizado de lidar cotidianamente com os desafios da política de diversidade não apenas nas IES, mas na sociedade como um todo. Todas as nossas atividades têm como base esse compromisso ético, mas a cada dia identificamos mais claramente que uma das principais formas de seguirmos nessa jornada é assumindo a premente necessidade de construirmos uma memória cinematográfica plural. Por isso damos tanta atenção aos processos curatoriais, associados à pesquisa, da ManduCA e do CineVirada. Emprega-se um grande cuidado na construção de um panorama de filmes que seja diverso, inclusivo e afirmativo, na perspectiva de ações afirmativas mesmo, pois dá a ver pedagogias afirmativas da imagem, experiências daqueles/as que tiveram suas representações invisibilizadas, agora ocupando as telas com seus corpos, suas dores, mas, sobretudo, com suas alegrias, com as questões que permeiam sua vida cotidiana. É importante salientar que nos preocupamos em iniciar esse processo com as crianças e jovens, para que elas e eles já cresçam se vendo, se imaginando e sendo o que quiserem.

Ampliando este entendimento para a representatividade fora das telas também, o minicurso “Vozes em Cena”, em 2019, foi idealizado e organizado por integrantes, em sua maioria pessoas negras do PET Cinema, com a proposta de um aprendizado conceitual e prático sobre a produção cinematográfica através de aulas expositivas e

exercícios dentro do espaço universitário do CAHL-UFRB, direcionado para estudantes negros e negras do ensino básico de Cachoeira (BA). Pondera-se, aqui, a importância representativa de se ter pessoas negras viabilizando projetos que dialoguem com a juventude negra em sala de aula de forma horizontal, mostrando e estudando um cinema que seja mais próximo da realidade estética, social e econômica da cidade em que estamos inseridos. Com a exibição de filmes de curta-metragem do cinema brasileiro, o minicurso instigou, através do sensível, discussões acerca das técnicas escolhidas pelos realizadores para articulação do discurso nas obras, o que foi fundamental para entender como os alunos interpretavam os filmes e associavam com suas vivências cotidianas.

Para além das ações pontuais ou internas do grupo, devemos destacar as ações coletivas de PETs, como uma comunidade petiana comprometida com políticas afirmativas para que seja possível o bem-viver em sociedade.

Em 2019, o Programa de Educação Tutorial completou 40 anos, carregando uma história de lutas, mobilizações em defesa da sua existência e continuidade, e inúmeras ações realizadas pelos grupos PETs, que promovem momentos de integração por meio de encontros em quatro esferas: local (INTERPET), estadual (EBAPET, em relação a Bahia), regional (ENEPET, a exemplo da região nordeste) e um encontro nacional denominado ENAPET. Observa-se que, por meio desses eventos, os grupos PETs debatem temas pertinentes não somente ao programa, mas também para a comunidade acadêmica e externa; proporciona-se a troca de experiências e encaminhamentos resultantes dos Grupos de Trabalhos (GDTs), que são levados para a assembleia geral como forma de melhorar e consolidar o programa e suas ações. Tais encaminhamentos atravessam essas esferas até chegarem no encontro nacional.

Conforme afirma Martin (2005, p. 57), “esses encontros surgiram da necessidade que os grupos de cada região sentiram em se reunirem, não foi imposto pela coordenação do programa na CAPES ou, depois, na SESu”. Ressalta-se então a importância que esses eventos têm, e, como esses momentos contribuem para ampliação do conhecimento adquirido dentro da universidade, onde a divulgação das atividades e vivências dos diversos grupos PETs são compartilhadas entre si e a integração é realizada por meio dessas trocas de experiências, culminando em muito aprendizado.

Em 2019, a UFRB sediou o EBAPET, consolidando-se como um espaço de fortalecimento da identidade petiana. Significou um marco para o PET Cinema, que ficou responsável pela comissão da comunicação do evento, promovendo a integração e conectividade entre os participantes. Ademais, foram apresentados quatro artigos que os/as petianes produziram entre os anos 2018 e 2019, como resultado da pesquisa anual. Através da organização do EBAPET 2019, os membros do PET Cinema entenderam a real importância das participações em eventos como esse, a visão política do programa e viram o quão necessário é essa troca de conhecimentos. Logo, estabelecer relações entre os grupos PETs é fundamental para a criação de ações afirmativas por parte dos programas, compreendendo a perspectiva histórica de exclusão social sofrida pelas minorias e a sua inclusão recente nos espaços universitários, principalmente nas universidades públicas. Discussões sobre o recebimento, cortes, bloqueio e atrasos de bolsas de petianes e/ou tutores, bem como do custeio para os grupos PETs, são significativas para pensar sobre a permanência dos/das petianes. Participar desses espaços é de suma importância, pois, é através deles que podemos construir espaços igualitários e caminhos onde poderemos nos orgulhar por fazer parte deste programa, que existe porque resiste.

A partir dessas trocas com outros PETs, cujas bases são fundadas nas políticas afirmativas, como os PETs Conexões de Saberes da UFRB – PET Afirmção, PET Permanência e Pós-Permanência, dentre outros – é que compreendemos nossa responsabilidade em transformar o processo seletivo para bolsistas do PET Cinema, tornando-o mais inclusivo e mais acessível, pois percebemos que já havia uma barreira simbólica nas próprias inscrições. Como diz hooks (2013, p. 56),

muitos alunos, especialmente os de cor, não se sentem ‘seguros’ de modo algum nesse ambiente aparentemente neutro. É a ausência do sentimento de segurança que, muitas vezes, promove o silêncio prolongado ou a falta de envolvimento dos alunos.

Desse modo, após algumas mudanças, chegamos a um formato com reservas de vagas por declaração de pertencimento etnico-racial – negros/as, quilombolas ou indígenas; e por cursar o ensino médio em escola pública com perfil sócio-econômico definido pelo Plano Nacional de Assistência Estudantil (PNAES). Este é um reflexo das outras atividades e experiências do grupo, que são atravessadas pela questão das ações afirmativas, transformando-se em uma decisão oficial de inclusão.

Ao longo deste relato, vimos como o Programa de Educação Tutorial foi se transformando, ao longo de sua história, passando de uma preparação para o mercado de trabalho, na lógica do pragmatismo pedagógico do treino técnico-científico, para uma educação mais ampla, um espaço mais inclusivo, valorizando a cidadania e visando implementação de políticas públicas para a educação.

Seguindo essa jornada de transformação, o PET Cinema, com a singularidade de ser o único da área, tem uma grande responsabilidade, pois simboliza, em um microcosmo de 12 bolsistas com uma tutoria, o exercício de uma educação com o cinema e para o cinema. Iniciar todo o processo com a pesquisa associada a uma curadoria educativa representou um excelente exercício para pensar

o papel do PET Cinema, para refletir sobre a relação do cinema com a sociedade, e para desenvolver ações afirmativas, na medida em que dá a ver pedagogias afirmativas da imagem.

No universo de suas experiências contamos com duas Mostras de Cinema anuais, oficinas e minicurso, pesquisa e laboratórios de criação, uma Revista, rodas de conversas *online*, além das obrigações com o Programa como um todo. Para o cumprimento de tamanha atribuição, precisamos criar uma metodologia para otimizar o acompanhamento de tantas atividades. A coordenação de cada ação dessas em conjunto com um bolsista ou uma dupla foi fundamental para que os bolsistas conquistassem autonomia e se engajassem de fato nas atividades, desenvolvessem o sentido de pertencimento a uma comunidade petiana. Resguarda-se as afinidades por experiência e/ou vocação nas atividades propostas e naquelas que surgem da dinâmica do trabalho. Mantemos um processo de avaliação coletiva do grupo no decorrer da realização de todos os planejamentos em suas diversas atividades e todos podem vivenciar as dores e as delícias da coordenação de um grupo em ações complexas, qualidade que é de extrema importância para o universo cinematográfico. Para além da questão do método de trabalho, a relação de tutoria se torna uma oportunidade de encontro entre a tradição e a inovação, com a construção de todas as atividades junto com a juventude petiana, e mesclando diversos saberes, acadêmicos e populares (ARENDDT, 2005).

O combate à história única, a diversidade, e a busca por equidade socioeconômica, étnico-racial e de gênero atravessam todas as dimensões do tripé universitário em que atuamos - da escolha de tema às produções de artigos; das curadorias às Mostras como um todo. Ressalva-se que como consequência, temos a defesa de uma memória cinematográfica (mais ainda, audiovisual!) plural

transpassando igualmente por todas as atividades. Este é um terreno simbólico, mas também já começamos a dar os primeiros passos em terra firme, buscando preservar a memória do grupo e do curso de cinema e audiovisual da UFRB, montando um acervo da produção audiovisual disponível para consulta.

Este capítulo escrito com muitas mãos é uma prova material da importância do Programa de Educação Tutorial e, especialmente, do PET Cinema, pois é um terreno fértil para o desenvolvimento de ações transdisciplinares, que promovam o compromisso social, estimulando o pensamento crítico, o engajamento e a autonomia.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARENDDT, Hanna. A crise na educação. *In*: **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASIL. Lei nº 11.180, de 23 de setembro de 2005. Institui o Programa de Educação Tutorial – PET. **Diário Oficial da União**, seção 1, Brasília, DF, p. 1, 23 set. 2005. Disponível em : http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=332-leisetembro2005&category_slug=pet-programa-de-educacao-tutorial&Itemid=30192. Acesso em: 01 out. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. **Apresentação – PET**. c2018a. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pet/pet>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. **Programa PET Conexões de Saberes**. c2018b. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=17446 Acesso em: 10 fev. 2019.

BRASIL. Portaria nº. 343, de 24 de abril de 2013. Regulamenta o PET. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 2013, n. 79, p. 24, 25 abr. 2013.

BRASIL. Portaria nº. 976, de 27 de julho de 2010. Regulamenta o PET. **Diário Oficial da União**, seção 1, Brasília, DF, n. 976, p. 103-104, 27 jul. 2010. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=6647-portaria-mec-976-27-07-2010&category_slug=setembro-2010-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 01 out. 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 51. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JULLIER, Laurent. **Analyser un film: De l'émotion à l'interprétation**. Paris: Flammarion, 2012.

LIMA, Rita. Editorial. **Revista +Cinemas**, Cachoeira, n. 1, p. 2, 2011. Disponível em: <https://petcinemaufpb.files.wordpress.com/2011/03/revista-mais-cinemas-1.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019.

MARTIN, Maria da Graça. **O programa de educação tutorial: formação ampla na graduação**. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

MARTINS, Iguatemy. M. L. Educação tutorial no ensino presencial: uma análise sobre o PET. In: MARTINS, Iguatemy Ma de L; KETZER, Solange Medina. (org.). **Programa de Educação Tutorial: uma estratégia para o desenvolvimento da graduação**. Brasília: Brasil Tropical, 2008, v. 1, p. 15-21.

NUNES, Ana Paula. **Práticas de leitura fílmica em contexto escolar: três análises de paratextos fílmicos pedagógicos**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

Formação e extensão no CachoeiraDoc: um festival de intervenção social

*Amaranta Cesar
Ana Rosa Marques*

O *CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira*⁹⁴, considerado o primeiro e maior evento do gênero do Norte-Nordeste do Brasil, acontece desde 2010, na cidade histórica de Cachoeira no seio do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É nessa cidade e em profunda conexão com sua história e com a universidade que se construiu um espaço para exibição de obras cinematográficas e para reflexão em torno delas, que tem se constituído, ao longo de oito edições, como uma experiência de formação comunitária, orientada por princípios de uma pedagogia da emancipação (FREIRE, 2004; HOOKS, 2013).

O festival nasce como um projeto de extensão elaborado como uma possibilidade de resposta ao desafio que o contexto histórico da cidade de Cachoeira e o ambiente intelectual e militante da UFRB impõem ao ensino das disciplinas de documentário, no sentido da subversão de suas tradições, muitas delas fundadas em opressões históricas. Assim, o CachoeiraDoc tem sido atravessado pelo imperativo da descolonização tanto das práticas pedagógicas quanto das perspectivas histórico - críticas sobre o cinema brasileiro que ecoa dessa comunidade acadêmica, bem como da história do Recôncavo da Bahia.

Pedagogia das ruínas

A trajetória do CachoeiraDoc foi pavimentada por ações que podem ser resumidas em uma única interrogação endereçada ao

⁹⁴ CACHOEIRADOC: festival de documentários de Cachoeira. Cachoeira, c2020. Disponível em: www.cachoeiradoc.com.br. Acesso em: 15 dez. 2020.

cinema: quais histórias estão sendo apagadas e impossibilitadas, portanto, de avançar? A pergunta evoca um evento exemplar da memória do festival: um debate acalorado, como de costume, após uma sessão de curtas, em 2013, em torno do filme *Luna e Cinara*⁹⁵ (2012), de Clara Linhart, e a interpelação crítica de Leandro Rodrigues, estudante do curso de cinema e membro da equipe do festival, feita na ocasião à diretora do filme, ali presente. Observando as relações de poder transversais à obra de Linhart, e a abordagem que julgava desigual de suas duas personagens – sua avó, Clara, e a empregada doméstica de sua residência, Luna –, Rodrigues manifestava-se incomodado. Sua perspectiva crítica, expressa em duras questões endereçadas à realizadora, estava fundada, em boa medida, na sua própria experiência, pelo *locus* histórico de sua inscrição subjetiva no mundo, que se revela no final de uma crítica escrita sobre outro filme, um curta também autobiográfico sobre relações entre patroas e empregadas domésticas: *Babás*⁹⁶ (2010), de Consuelo Lins.

Em tempo, ainda hoje me lembro das vezes em que minha mãe ligava para mim e meus irmãos a fim de nos avisar que chegaria tarde ou que não voltaria para casa aquela noite, pois precisaria dormir no trabalho. Lembro-me dos finais de semana e ou feriados que minha mãe arrumava suas coisas e viajava a trabalho, pois Gabi, a criança de quem ela cuidava, precisava de uma babá em tempo quase que integral. Aprendi a conviver com essa ausência necessária (RODRIGUES, 2012).

Filho de uma família pobre e trabalhadora da periferia de Salvador, Leandro Rodrigues trazia para a cena de um festival de cinema as tensões raciais e sociais estruturantes da sociedade brasileira, e, de modo visceral, inaugurava ali um tipo de interpelação que veio posteriormente a fraturar a crítica de cinema no Brasil. No contexto de um pequeno festival que se realizava numa sala improvisada no

⁹⁵ LUNA e Cinara. Direção: Clara Linhart. [S.l.]: Gamarosa Filmes, 2012.

⁹⁶ BABÁS. Direção: Consuelo Lins. [S.l.], 2010.

auditório de uma jovem universidade pública, o estudante e sua crítica em ato, de modo não-programático mas contundente, contrariava os pressupostos da crítica hegemônica, que recusa assumir um lugar ou posição discursiva, evitando que os atravessamentos sócio-históricos contaminem as análises e julgamentos sobre os filmes. O que se via em Cachoeira naquela ocasião, e ao longo do percurso do CachoeiraDoc, contrariamente, era a emergência de sujeitos históricos que, antes presentes apenas como objeto do olhar do outro nos circuitos cinematográficos, começavam a reivindicar suas experiências históricas como perspectiva crítica, ativando suas inscrições subjetivas como chave analítica e estratégia de enfrentamento das desigualdades estruturais que fazem também do cinema um lugar de privilegiados. Um movimento que parece corresponder ao que bell hooks observou na produção crítica de estudantes negras e negros em suas aulas de literatura: ou seja, a experiência vivida adotada como um ponto de vista crítico que asseguraria a emergência e mesmo a sobrevivência de vozes contra-hegemônicas em contextos de dominação institucional nos quais a produção estética e acadêmica constitui-se como um privilégio insidioso, silencioso e naturalizado (HOOKS, 2013).

Em 2015, o CachoeiraDoc exibiu em sua mostra competitiva de curtas-metragens nacionais, *Eu, travesti?*⁹⁷ (2014), o primeiro filme de Leandro Rodrigues, no qual a cidade de Cachoeira, na penumbra, exhibe-se em sua ruína: paredes descascadas, umidade, limo. É nessa paisagem da precariedade que o filme encontra seu caminho de possibilidade. A cidade, exposta em sua pobreza, é tanto o abrigo de um cinema que se faz com poucos recursos quanto o espelho para um sujeito que vasculha sua memória como se revirasse restos de si mesmo. Segundo o próprio Rodrigues (2013), o título do filme – *Eu, travesti?* –, que só aparece no

⁹⁷ EU, TRAVESTI? Direção: Leandro Rodrigues. Cachoeira, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/277106158>. Acesso em: 25 jul. 2020.

final, a completar o texto dito em voz *off*, intenta provocar “reflexões sobre o caráter totalizante das construções de gênero”. A possibilidade de existência desse corpo fraturado só se realiza a partir da fabulação de um lugar da memória que se materializa pela voz *off* do cineasta-personagem. “A voz é, então, esse lugar de convergência entre o vivido e o imaginado, o real e a ficção, o passado e o presente, a materialidade do corpo que é antes e depois do filme, dentro e fora dele”, como afirma Rodrigues (2013). É possível observar, nesse fragmento de trajetória, entre a ação crítica como espectador, em pleno exercício de um “olhar opositor” (HOOKS, 2019), e a realização de filmes, como as investigações sobre forma fílmica e suas implicações políticas partem não apenas de uma posicionalidade material e histórica mas também de um incansável movimento de subjetivação. Mais uma vez, as palavras de Leandro Rodrigues, sobre seu filme inaugural e sua intervenção naquele fatídico debate do CachoeiraDoc são reveladoras:

[...] Talvez o singular nele [em *Eu, travesti*], assim como nos outros filmes feitos em Cachoeira, tem a ver com a retomada da voz por sujeitos-corpos marginalizados, periféricos, há muito silenciados. Essa diferença, talvez, a aparente incompletude dos/nos filmes, seja produto desse corpo-voz descentrado, que se articula por meio de restos (de si, do outro, da própria linguagem). E é nesse lugar, talvez, que se situe essa minha intervenção [...] (RODRIGUES, 2020).

Cachoeira se apresenta, em larga medida, como esse território cujas ruínas guardam uma pedagogia. Com seus escombros coloniais aprende-se a “se articular por meio de restos”, como nos diz Rodrigues (2020).

Em texto de abertura do catálogo da oitava edição do CachoeiraDoc, a dimensão pedagógica e histórica do trabalho de curadoria e programação que ali se apresentava era chamada de *pedagogia das ruínas*:

A pedagogia das ruínas é uma arqueologia do que está por vir. As casas tombadas estão diariamente a nos dizer: não há bem que sempre dure; não há mal que não se acabe [...]. Nas estruturas condenadas, as raízes perfuram os alicerces coloniais em uma atividade lenta e obstinada. E o trabalho do tempo, como da história, é exigente e constante: sem tregua, nos convoca a agir. O tempo é luta (CESAR, 2017, p. 8).

Pedagogia das margens

Em suas oito edições – e meia (a nona edição em suspensão por conta da pandemia de COVID-19) –, o CachoeiraDoc foi se construindo em profunda atenção às lições contracoloniais emanadas da cidade de Cachoeira, com um trabalho de elaboração e prática curatorial assumidamente perspectivada – da perspectiva da margem: a margem do Rio Paraguaçu que banha este território; a margem sinônimo de periferia, onde a pulsão contra-hegemônica impõe-se genuinamente.

Reunir esforços para construir um espaço de exibição e recepção crítica de filmes neste contexto significou, em um primeiro momento, criar condições para burlar uma certa situação “marginal”, de relativo isolamento cultural. Inicialmente, nossa condição periférica foi determinante para incitar o desejo de inclusão nas rotas de circulação e produção hegemônica dos filmes. Mas, ao longo dos anos, estar na periferia, ou melhor, à margem dos eventos cinematográficos do país, revelou-se como uma localização produtiva para a consolidação de uma perspectiva crítica e curatorial realmente contra-hegemônica. No confronto tanto com as obras que nos chegaram quanto com a história do cinema, e através dos desafios de selecionar o que delas dar a ver, verificamos, como afirma Kilomba (2019, p. 68) seguindo as pistas de hooks (2019), que “a margem não deve ser vista como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade”, de “criatividade,

onde novos discursos críticos se dão”. Efetivamente, ao longo de quase uma década de organização deste festival de documentários em Cachoeira, nos vimos convocados a responder ao chamado da história que pulsa aqui, e assumimos como perspectiva crítica nosso posicionamento “marginal”, a partir do entendimento de que é na margem onde “podemos fazer perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele” (KILOMBA, 2019, p. 68).

Uma vez engajados na pesquisa, convocatória e seleção dos filmes para compor nossa programação ao longo de quase uma década, testemunhamos movimentos transformadores no contexto cinematográfico brasileiro, essenciais para a contestação de apagamentos históricos (CESAR, 2020). Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas homens, brancos e de classe-média, o cinema brasileiro contemporâneo tem sido afetado pela emergência de outros sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais dos silenciamentos e apagamentos (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos). (BERNARDET, 2003; CESAR, 2008 apud CÉSAR, 2020). Desde meados dos anos 2010, comemoramos o surgimento de uma multiplicidade de realizadores e produtores de filmes, cujas experiências de vida estão vinculadas a posições identitárias diversas, que não apenas tensionam a cena contemporânea na qual se inscrevem seus desejos de visibilidade, mas também incitam a revisão da história do cinema brasileiro e de seus sepultamentos, forçando exumações e reescrituras (CESAR, 2020). E, daqui, de Cachoeira, vimos brotar uma geração de cineastas que hoje figuram entre os principais jovens nomes do cinema

negro brasileiro como Larissa Fulana de Tal, Thamires Vieira, Glenda Nicácio e David Aynan.

Entendendo nossa participação ativa e estratégica neste contexto de emergências e re-emergências em disputa, nos pareceu fundamental perguntar: quais filmes, que tipos de filmes são apagados da história do cinema brasileiro? E enfrentar esta questão implicou no engajamento na construção de parâmetros críticos contra-canônicos, para a qual foi essencial considerar a demanda por representatividade oriunda de grupos históricos marginalizados – “representatividade importa” – não como um fim em si mesmo, mas como meio de implementação de práticas contestatórias e emancipadoras. A representatividade negra, como também feminina, na curadoria e no júri ajudou a apontar questões e firmar posturas que delinearam os contornos estéticos e políticos do festival, destacando-o entre os demais eventos cinematográficos do país. Uma vez que é realizado por uma equipe de professores e estudantes desta que pode ser considerada como a mais negra e popular universidade brasileira, com cerca de 83% do alunado autodeclarado negro/pardo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA, 2017), o CachoeiraDoc é pioneiro no debate das questões de raça e gênero nos espaços de cinema, como aponta o boletim *Raça e Gênero na Curadoria e no Júri de Cinema*, lançado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA), que o destaca como festival responsável pela diversidade na representatividade em postos “de poder” em festivais brasileiros, através da participação de mulheres, de pretos e pardos, tanto na curadoria geral quanto no corpo de jurados oficial⁹⁸. Na conclusão da pesquisa, Cleissa Regina Martins afirma:

Se histórias mais diversas serão contadas, é preciso
que olhares mais diversos analisem, avaliem,

⁹⁸ Conforme estudo realizado pela pesquisadora Cleissa Regina Martins “O CachoeiraDoc foi o responsável por grande parte da participação de pretos e pardos, tanto na curadoria geral quanto no corpo de jurados oficial.” (MARTINS, 2018).

selecionem e ordenem essas histórias; bem como as premiem. [...].

Ao mesmo tempo, com a demanda por inclusão de mais personagens negras em toda e qualquer história, a fim de que se assemelhem à realidade demográfica do país, é importante que pessoas negras dentro do campo do cinema estejam em posições nas quais possam dialogar diretamente com essas novas obras, que nem sempre estarão em convergência com as representações reivindicadas. Mas, é esse diálogo, com presença de pessoas negras e mulheres em número e posição hierárquica igual ao dos super-representados homens brancos, que fará com que o cinema nacional represente mais e melhor grupos oprimidos não só através de suas próprias vozes mas de múltiplas vozes, realmente, diversas (MARTINS, 2018 s/p).

Reconhecendo a dimensão política fundamental da representatividade nos espaços de cinema, é importante ir um pouco além, considerando que a força transformadora desse compromisso com a diversidade e a reversão de concentração de poder de sujeitos hegemônicos reside em uma tomada de posição em relação à história. Como afirma hooks (2019, p. 36-37): “A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos?”. “E, se houve pouco progresso”, ela alerta, “é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver”.

A dimensão educativa e emancipadora do CachoeiraDoc se constrói justamente no seu engajamento em não apenas difundir a produção documental brasileira contemporânea, mas também em promover a formação de novos modos de ver, dar a ver, criticar e inscrever os filmes na história, como demonstra Evandro Freitas:

O CachoeiraDoc deu uma certa guinada quando me mostrou o cinema também como uma relação. Eu fui reeducando o meu olhar, não apenas para o aspecto formal do filme, mas pensando o cinema

relacionado com o mundo. Ver filmes ligados a certa urgências do mundo, não que possamos reduzir a experiência que a gente teve na curadoria a categorias, mas foi muito importante encontrar realizadores que não estavam dentro de um circuito já consagrado. Para mim esses filmes representam outra experiência. Talvez porque eles traziam pra gente questões que estamos vivendo, questões tão urgentes da realidade. O CachoeiraDoc foi uma forma de entrar nesse cinema tão contemporâneo (FREITAS, 2019).

Em 2020, cumprindo uma década de festival e um hiato de dois anos sem realização do evento, o CachoeiraDoc ensaia um novo ciclo, incluindo aí a reformulação de sua equipe curatorial, composta sem as coordenadoras, mas ainda por egressos da UFRB e com a assistência de alunos do curso de cinema⁹⁹. Assim, se o grupo é oxigenado com a participação de pessoas de outras localidades, perspectivas e histórias de vida, mantém-se a curadoria como um espaço de formação, agora diversificado pelos novos colaboradores. O vínculo com um cinema comprometido com o mundo continua e avança a partir de uma convocação aos curadores para “tramar futuros” com o próprio cinema.

No entanto, o convite inicialmente lançado à equipe curatorial, bem como o trabalho dos curadores, são fortemente impactados pela chegada e disseminação do coronavírus pelo país. Como ver os filmes quando os olhos testemunham a maior pandemia do século? Diante dos imperativos de isolamento e distanciamento social para controlar o vírus e a doença, como programar um festival marcadamente constituído por encontros e presenças? Como pensar um futuro quando o presente está suspenso?

Provocados pelos questionamentos e circunstâncias, os curadores contribuíram para construir não um festival, mas o que chamamos de *festival impossível, curadoria provisória*, uma

⁹⁹ A equipe curatorial em 2020 foi composta por Álex Antônio, Evelyn Sacramento, Fábio Rodrigues, Kênia Freitas, Otávio Conceição, Patrícia Mourão, Ramayana Lira e Rayanne Layssa.

experiência com filmes, textos e debates *on line*¹⁰⁰, para pensar/repensar a vida, o cinema e o próprio entendimento da curadoria. O ato de curar ganha novas acepções, como a de cuidar do(s) outro(s) e também de si (com os filmes). Conforme Alex Antônio.

Na maioria das vezes, esses filmes acabam nos curando mais do que a gente cura eles, eles terminam curando nossas feridas. *Trindade*¹⁰¹ me fez refletir como a gente olha para o outro, como a gente cuida do outro quando esse outro está longe de nossa vivência. [...] Nessa curadoria fiquei me debatendo com essas questões de que forma a gente olha o outro e a questão da ética da curadoria. (ANTÔNIO, 2020).

Para seu colega Otávio Conceição (2020), apesar do contexto atravessado pelo medo, pela angústia e pela espera, essa ação curatorial lhe fez ter algum otimismo em relação ao futuro ao se deparar com filmes que narram as perspectivas de sujeitos apagados ou estereotipados pelas narrativas hegemônicas: “O processo de cura vem do entendimento que somos pessoas finitas e que tudo é mutável: a única verdade que persiste é a mudança”.

Fincar raízes, entrelaçar saberes

Houve alguns dias em que a tela se fez na plateia. Um deles foi na terceira edição do CachoeiraDoc, em 2012. Projetávamos *A Batalha do Passinho*¹⁰², de Emílio Domingos, longa sobre a história de um estilo de dança que cresceu nas favelas cariocas e a trajetória dos jovens dançarinos. Quando o filme terminou, pareceu não ter acabado, continuou vibrando no corpo do pequeno Alderivo e nos olhos dos demais presentes que contemplavam os movimentos dançantes do menino de Maragogipe recém chegado em Cachoeira. “Sempre gostei muito de dançar. O filme

¹⁰⁰ Os textos e debates estão disponíveis em <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel>.

¹⁰¹ Filme selecionado por Alex Antônio para o festival impossível, curadoria provisória (dir: Rodrigo Meireles).

¹⁰² A BATALHA do Passinho. Direção: Emílio Domingos. Rio de Janeiro, 2013.

teve muita influência sobre mim. Aquela galera que veio da favela, que tem meu modo de falar. Fui depois correndo pro computador pesquisar quem era Cebolinha, os caras do Passinho”, lembra Amorim (2019). Era a primeira vez que entrava numa sala de cinema, mas não seria a última. Continuou frequentando o festival e outros eventos do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), onde ficam os cursos da UFRB em Cachoeira¹⁰³. Hoje faz parte do Cineclube Mario Gusmão, além do grupo de dança de *hip hop* da cidade e sorri quando diz que já se inscreveu no Enem para cinema.

Alderivo cresceu entre as salas e as atividades do CAHL. Aqui chegou porque fez amizades com os estudantes e se sentiu acolhido. Uma história de encontro em claro contraste com as narrativas que caricaturizam as universidades brasileiras como espaços distantes dos interesses e afetos da comunidade. Sobre essas instituições paira o estigma, atualmente alimentado por propósitos políticos em defenestrar a educação superior, do castelo que esconde saberes e serviços indisponíveis e ininteligíveis para fora do mundo acadêmico. Criada em 2005, a UFRB já nasceu com a missão de combater essa imagem, abrindo-se à cultura, à história e aos valores do povo do Recôncavo. Seu perfil extensionista é fortemente cultivado e comprometido em debater e refletir sobre as necessidades e interesses locais, além de afirmar e desenvolver as potencialidades da região a partir de diversos projetos, programas e atividades voltadas para e com a comunidade.

Em 2019 os projetos de cinema correspondiam a 60% das atividades de extensão do CAHL financiadas pelo programa de bolsas da universidade¹⁰⁴. São grupos de estudos abertos para a comunidade, cineclubes ou filmes realizados colaborativamente. Frequentemente

¹⁰³ A UFRB tem uma estrutura multicampi espalhada nas cidades do Recôncavo: Cruz das Almas, Amargosa, Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro e Cachoeira.

¹⁰⁴ Dados relativos ao edital 2019.1 do Programa institucional de bolsas de extensão universitária - PIBEX que contemplou o Projeto de Pesquisa e Extensão Cineclube Mário Gusmão, Grupo de Análises e Práticas Fotográficas - Ciclo Grandes Diretores de Fotografia do Brasil e Cine-Griô.

os projetos são desenvolvidos não apenas por professores e alunos do curso, como também de outras áreas, a exemplo de sociologia, que usam o cinema como objeto de reflexão ou intervenção.

O CachoeiraDoc é um dos mais duradouros projetos de extensão do CAHL e foi concebido para atrair tanto a comunidade local, quanto a nacional, articulando-as. Além da programação de cinema, aberta e gratuita, ampliada com exposições nos bairros e mostras ou sessões especiais, experimentamos diversas estratégias de atração e aproximação como cursos, shows, festas e apresentações artísticas. Quase todas as aberturas do evento se deram em praças públicas, sob a luz da lua e ao abrigo das árvores, refrescadas pela brisa do rio Paraguassu. Era com filmes, caruru e música que “iniciávamos os trabalhos” do festival. Conversando, dançando, comendo ou bebendo e especialmente vendo e discutindo os filmes, as pessoas da cidade e visitantes trocavam ideias e experiências.

Considerando-se as dificuldades de produzir um evento desse porte em uma região que carece de serviços e estrutura, estradas confiáveis, comunicação e transporte de qualidade, houve momentos em que os produtores sentiram-se numa espécie de gincana, como recorda Thamires Vieira, aluna que atuou na função de mobilizadora em algumas edições do festival. Ela também lembra da sessão da *Batalha do Passinho* que se tornou histórica para ela por outros motivos.

Lembro da sessão do filme *A Batalha do Passinho* onde a mobilização foi feita com os estudantes da rede municipal e neste dia chegariam ônibus de um dos quilombos. Faltava pouco tempo para sessão, quando recebi uma ligação que o ônibus não chegaria, pois havia quebrado no caminho [...]. A comunicação era bem precária naquela região e não conseguia avisar a nenhum responsável do problema. Foi então que convenci outro motorista a fazer a viagem e fui com ele buscar aquelas pessoas (professores e estudantes). Chegando lá fui recebida com festa, foi incrível [...] Todos ansiosos para participar e não chegar a sessão nunca foi uma possibilidade para eles [...] Esse dia, ter mobilizado

essa galera que estava comprometida a fazer parte, foi sensacional!! (VIEIRA, 2019).

Embora com diversos desafios, hoje observamos uma maior participação dos moradores no evento e isso se deve também a um intenso trabalho para formação de plateia. Clarissa Brandão, egressa do curso e produtora local em 2016 e 2017, acredita que as dificuldades de mobilização estão muito relacionadas à ausência de educação para a arte em geral: “As pessoas estão familiarizadas com um certo repertório e não sabem que outros existem. Por isso às vezes não tem interesse nem em entrar no cinema” (BRANDÃO, 2019). Dessa maneira, atuar junto às escolas é fundamental para contribuir para a criação de uma cultura cinematográfica na região. São mostras ou sessões voltadas para esse público, com um trabalho de mediação especial, além de projetos e cursos para os corpos docente e discente da rede pública.

Uma das imagens mais emblemáticas do CachoeiraDoc é a foto de uma sessão de cinema em praça pública na qual se destaca uma frondosa árvore. Seus galhos projetam-se na tela e sua sombra acolhe os espectadores. As raízes que a prendem à terra também alteram o nível das pedras que a circundam. Tem algo de árvore no festival. Suas ações, desde que foi criado, fincaram-no ao Recôncavo. E o Recôncavo o nutriu e por ele também foi nutrido. O fato de nascer e florescer numa universidade fertilizou o CachoeiraDoc para ser campo de ensino, pesquisa e extensão. Toda árvore que se preze precisa de passarinhos. Os nossos são os estudantes, com eles contamos para germinar.

Referências

AMORIM, Alderivo. [Entrevista concedida a] Ana Rosa Marques. Salvador/Cachoeira. 25 maio 2019.

ANTÔNIO, Alex. **Conversa on line com curadores.** [Entrevista concedida a] Amaranta Cesar. Cachoeira, 30 maio 2020. Disponível em: <http://>

www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/. Acesso em: 28 nov. 2020.

BRANDÃO, Clarissa. [Entrevista concedida a] Ana Rosa Marques. Salvador/São Félix, 29 maio 2019.

CESAR, Amaranta. Cachoeira e a pedagogia do tempo: construção e ruína. **Catálogo do VIII CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira**. Cachoeira, 2017.

CESAR, Amaranta. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. *In*: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (Orgs.). **Desaguar em cinema**: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 137-155. DOI: <https://doi.org/10.7476/9786556301921.0010>.

CONCEIÇÃO, Otávio. **Conversa on line com curadores**. [Entrevista concedida a] Ana Rosa Marques. Cachoeira, 31 maio 2020. Disponível em <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

FREITAS, Evandro. [Entrevista concedida a] Ana Rosa Marques. Salvador/Feira de Santana, 12 maio 2019.

MARTINS, Cleissa Regina. **Boletim Gemaa n. 5**: raça e gênero na curadoria e no júri de cinema. Rio de Janeiro: Gemaa, 2018. Disponível

em:<http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gema-5-raca-e-genero-na-curadoria-e-no-juri-de-cinema/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

RODRIGUES, Leandro. **Babás**. Trabalho apresentado na disciplina Documentário II – Brasil da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2012. Não publicado.

RODRIGUES, Leandro. **A voz no documentário**: dispositivo de articulação de diferenças culturais. Cachoeira, 2013. Não publicado.

RODRIGUES, Leandro. [Entrevista concedida a] Ana Rosa Marques. Salvador/Feira de Santana, 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA. Perfil dos estudantes de graduação. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA. **UFRB Universidade Federal do Recôncavo da Bahia**. Cruz das Almas, jul. 2017. p. 27-32. Disponível em: <https://issuu.com/ufrb/docs/issuu>. Acesso em: 14 jun. 2020.

VIEIRA, Thamires. [Entrevista concedida a] Ana Rosa Marques. Salvador, 27 maio 2019.

CachoeiraDoc: a nossa escola livre de cinema

Laís Lima

“Sob o risco do real”, a conhecida frase do autor francês Jean Louis Comolli, virou um jargão entre as primeiras turmas do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). (COMOLLI, 2008). E a experiência do CachoeiraDoc¹⁰⁵ para mim foi de certo modo fazer cinema sob o risco do real.

Quando ingressei no curso, no segundo semestre de 2009, pouco conhecia do cinema documentário brasileiro. Foi o contato com a professora Amaranta Cesar logo no primeiro semestre da graduação na disciplina *História do Cinema mundial I*, que me permitiu uma aproximação com esse gênero cinematográfico.

Com o término do primeiro semestre houve a criação do Grupo de Estudos e Práticas em Documentário (GEPDoc) que serviu para ancorar de vez a minha relação com esse campo do cinema. Participando do GEPDoc, pude não só viver a experiência dos estudos teóricos, mas também vivenciar suas práxis.

No segundo semestre de 2010 aconteceu a edição de estreia do CachoeiraDoc, foi a primeira vez que tive contato com um festival de cinema. Sou moradora de Santo Amaro, no Recôncavo da Bahia, uma cidade em que não há salas de cinema ativas. Em um passado não muito distante, entre as décadas de 1970 e 1980, a cidade chegou a

¹⁰⁵ O CachoeiraDoc é um projeto de extensão do GEPDoc. Enquanto integrante do grupo, fui bolsista do projeto de extensão *Registro da história e da memória familiar de comunidades tradicionais do Vale do Iguape*, premiado pelo edital PROEXT do MEC, criado e desenvolvido no grupo, entre os anos de 2012 e 2013 e coordenado pela professora de história Isabel Cristina Reis e pelas professoras de cinema Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques.

abrigar três salas de cinema. Mas durante a minha infância e juventude essas salas não existiam mais, e para ir ao cinema era necessário me deslocar até Salvador, o que para mim, aconteceu poucas vezes.

Testemunhar o nascimento de um festival de cinema e principalmente, contribuir para sua edificação foi a experiência mais forte da minha graduação, a mais marcante. Durante esses dez anos de CachoeiraDoc, atuei, como costume brincar, de lanterninha à curadoria. Passei por praticamente todas as funções existentes dentro da equipe do festival.

Rememorando a primeira edição, lembro-me que assumi muitas responsabilidades, recordo também que naquele ano ainda estávamos passando pelas transformações que a revolução digital imporia em nossas vidas. Os filmes que chegaram para serem exibidos no festival vieram em formato de Disco Digital Versátil (DVD), o que não era o formato mais confiável para exibição pois a mídia poderia estar com defeito ou corrompida, causando problemas na hora da exibição dos filmes. Enfrentamos uma verdadeira maratona, passávamos os dias e noites do festival convertendo as mídias para exibição das sessões dos filmes.

Naquela mesma edição, a minha principal tarefa era acompanhar o cineasta baiano Geraldo Sarno, que foi convidado para ministrar o curso “A criação no cinema”. Começar minha trajetória no CachoeiraDoc acompanhando um consagrado nome do cinema nacional foi um grande presente. Além de fazer o curso, pude aprender muito com ele durante os dias em que o acompanhei em sua estada por Cachoeira. Foram inúmeras as conversas, as histórias contadas, os conselhos e dicas sobre o cinema brasileiro que ele compartilhou com muita generosidade, e levo as suas palavras comigo até hoje.

Além de tornar acessível a exibição dos filmes documentários contemporâneos que estavam sendo produzidos no país e fora dele,

o CachoeiraDoc trouxe para Cachoeira os realizadores das obras, o que possibilitou aos estudantes a oportunidade de diálogo com essas figuras, o que talvez não fosse possível se o festival não existisse.

Das águas que se encontram no CachoeiraDoc

Estar no interior da Bahia pode impossibilitar alguns encontros, diferentemente do que acontece com facilidade nos grandes centros. Fazer uma graduação em Cinema e Audiovisual numa cidade do interior, no Recôncavo Baiano, é desafiador, mas ao mesmo tempo essa experiência se tornou um privilégio, não só por estar em uma cidade que inspira história e exala cultura, mas também pelos encontros singulares promovidos pelo CachoeiraDoc, entre a comunidade de Cachoeira, a comunidade acadêmica e os cineastas, e pesquisadores vindos de diferentes regiões do país nos dias do festival.

No capítulo *Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc*, Marques (2020), uma das coordenadoras do festival, elenca os efeitos das trocas entre os visitantes do CachoeiraDoc e a comunidade acadêmica da UFRB. Entre eles, cita a história de Erica Sansil, egressa do curso de cinema, que conheceu o diretor Vladimir Seixas no CachoeiraDoc. A partir desse encontro, eles criaram um vínculo que resultou em colaboração de Erica na produtora de Vladimir, a *Couro de Rato*.

Outros encontros ocorridos nas oito edições do CachoeiraDoc se efetivaram em várias ordens. Desde aquela reunião na porta do cinema à espera da sessão, nos debates depois da exibição dos filmes, até as festas promovidas pelo festival nas noites cachoeiranas, na Praça 25 de junho, no Largo D'Ajuda, às margens do Rio Paraguaçu, ou nos bares espalhados pela cidade.

Ter por perto autores e cineastas que conhecemos somente pela obra é um privilégio para qualquer estudante. Como foi conhecer o

diretor, ativista das questões indígenas e fundador do projeto *Vídeo nas Aldeias*, Vincent Carelli. Um amigo do festival, que participou do CachoeiraDoc em diversas edições. Criado em 1986 para a formação de cineastas indígenas e a produção e difusão dos seus filmes, o *Vídeo nas Aldeias* é uma escola de cinema e é transformador também para nós que somos espectadores.

A possibilidade de conhecer/de encontrar pessoalmente com muitos dos principais autores que estudamos ao longo do curso é um exemplo desse privilégio. Durante a graduação lemos tantos textos de Consuelo Lins, André Brasil, Cesar Guimarães, Cláudia Mesquita, Silvio Da-Rin, Cezar Migliorin, Ivana Bentes e nesses dez anos de CachoeiraDoc podemos conviver com essas pessoas brevemente. Durante os dias do festival elas estavam ali, disponíveis para quem quisesse acessá-las para “trocar uma ideia”.

Trabalhar como monitora do CachoeiraDoc nos permite ter experiência em diversas áreas. A atividade de monitoria do festival poderia envolver muito trabalho, mas também oportunidade de aprendizado, e aproveitei para fazer as duas coisas. Participar dos cursos oferecidos pelo festival, além dos inúmeros debates, contribuiu muito para minha formação. Hoje atuo como diretora, editora e também faço captação de imagens e registro fotográfico. E discutir sobre essas questões com pessoas que traziam conteúdos de suas experiências próprias foi enriquecedor. Pude somar a aprendizagem da sala de aula com o conhecimento adquirido com esses profissionais e pôr tudo em prática na minha vida profissional.

Mergulhando nas águas do CachoeiraDoc

Em 2013 atuei em diversas frentes e diferentes fases do festival. Participei da equipe de curadoria da mostra competitiva. Assumi, junto com os colegas Diego de Jesus e Diogo Nunes, a realização da oficina

de *web documentário*. Ao lado do colega Gleydson Públio cuidei da exibição dos filmes. E também participei da comissão responsável pela decoração e tema daquela edição.

Naquele ano começamos o trabalho de curadoria meses antes do início do festival, que ocorreu em setembro. Ter contato com a produção recente de filmes brasileiros num processo de curadoria é algo que abre o campo de visão não só para o cinema, mas também para os movimentos de nossa própria sociedade. E o conceito de curadoria do festival foi muito inovador neste sentido. Sempre esteve aberto a novos olhares, colocando em pé de igualdade os nomes consagrados do cinema brasileiro e novos nomes que surgiam no cenário do nosso cinema.

Assistir aos filmes, debater em parceria, discutir em grupo, refletir sobre os filmes vistos, é um exercício fundamental para se pensar o cinema. Essa experiência também proporcionou o privilégio de ver o novo nascer, como, vale destacar aqui, os filmes *Os dias com ele*¹⁰⁶, filme de estreia da diretora carioca Maria Clara Escobar, assim como aqueles produzidos por nossos colegas de curso, a exemplo de *Maria vai ca's vaca*¹⁰⁷, de Luara De, todos exibidos na mesma tela.

O processo de curadoria do CachoeiraDoc é de uma potência sem tamanho. Reunir filmes num conjunto que leva em consideração fatores importantes, que exigem de nós posicionamento é o diferencial do festival. Enquanto a estética pode ser supervalorizada por muitos, acreditamos que aquilo que o filme diz e precisa dialogar conosco tem importância maior, e isso eu aprendi participando da equipe curadora do CachoeiraDoc.

Em 2017, na oitava edição do festival, assumi com a colega Chantal Durpoix a coordenação do registro audiovisual, e naquele ano

¹⁰⁶ OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Elenco: Carlos Henrique Escobar, Ana Sachetti Escobar, Emilio Sachetti. [S. l.]: Filmes de Abril, 2013. (107 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM&t=1577s>. Acesso em: 15 ago. 2020.

¹⁰⁷ MARIA vai ca's vaca. Direção: Luara De. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/71589880>. Acesso em 156 ago. 2020.

propomos vídeos de bate-papo com os convidados. Em um desses vídeos conversamos com o pesquisador e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), André Brasil, sobre a curadoria do CachoeiraDoc. Ele que conhecia o festival desde o início, na primeira edição foi júri oficial, comentou: “já ali [na primeira edição], eu pude perceber uma certa vocação do CachoeiraDoc, que é uma vocação assim para um recorte de um cinema político, urgente, necessário [...]” (BRASIL, 2017).

A oficina de *web documentários*, oferecida a jovens alunos de escolas de rede pública de Cachoeira, foi um importante projeto de extensão promovido pelo festival, que representou uma tentativa de romper as barreiras entre a universidade e a sociedade cachoeirana, trazendo os adolescentes da cidade para dentro do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL). Propomos como metodologia trabalhar imagens de arquivos de eventos da própria cidade de Cachoeira. Esses arquivos foram gentilmente cedidos pelo também colega aluno do curso, além de morador da cidade, Márcio Soares. Conseguimos imagens de arquivo da enchente que acometeu a cidade em 1989, imagens da festa religiosa de Nossa Senhora da Boa Morte e também da tradicional festa D’Ajuda.

Nossa ideia era aproximar o material audiovisual à experiência pessoal dos participantes da oficina, ao mesmo tempo tentar criar um vínculo mais forte de interesse deles com o material criado na cidade, com eventos que eles já tinham mais ou menos conhecimento. Como resultado da oficina foram produzidos três filmes documentários de curta-metragem. Esses filmes foram exibidos no dia de encerramento do festival.

Ações como essas podem e devem plantar sementes que no futuro brotem, cresçam e possam florescer. Esse foi o caso de Caíque Filho, que ao participar da nossa oficina, afirmou que tinha forte

desejo de ser aluno da instituição, e anos depois ingressou como discente no curso de Comunicação Social do CAHL.

Um projeto de extensão como esse que dialoga diretamente com os jovens é de profunda importância tanto para a universidade quanto para a comunidade. É um movimento que diz: “estou aberto, pode entrar” e faz com que aquele/a jovem participante de determinado projeto possa se sentir acolhido/a pela instituição e capaz de ingressar nela, como aconteceu com Caíque através da sua passagem em nossa oficina.

Por último e não menos importante, a minha participação na quarta edição do CachoeiraDoc foi também como assistente de projeção. Em um processo diferente da experiência vivida em 2010, quando recebíamos os filmes em formato de DVD. Em 2013 os desafios eram diferentes daqueles que relatei anteriormente. Já lidávamos com arquivos digitais e enfrentávamos outros riscos, como, por exemplo, ter um arquivo corrompido, ter que fazer um *download* de filme em cima hora, situações desafiantes que poderiam ameaçar o nosso real à época.

A experiência da quarta edição do CachoeiraDoc foi muito intensa, passando pela curadoria, depois ministrando a oficina de *web documentários*, até a assistência técnica na projeção. Acredito que foi a melhor maneira de me despedir do festival enquanto discente, já que em sua quinta edição, em setembro de 2014, eu já não era mais aluna do curso de cinema, me formei meses antes do festival acontecer.

As águas do CachoeiraDoc seguem fluindo

Mesmo tendo concluído o curso de graduação, o cordão umbilical que me liga ao CachoeiraDoc não foi cortado. Em 2015, sai do Recôncavo e me mudei para o estado de São Paulo, para cidade de São Carlos, onde fiz o mestrado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Quando cheguei à UFSCar, cheguei de bagagem cheia. Só lá tomei consciência do quão fui privilegiada em ter convivido com a produção recente de filmes nacionais, contato com os pesquisadores e diretores de cinema nos encontros proporcionados pelo CachoeiraDoc.

A minha pesquisa de mestrado teve influência direta do CachoeiraDoc. Para falar a verdade, tanto ela quanto a minha monografia de conclusão de curso de graduação são frutos de reverberações do primeiro CachoeiraDoc. Na monografia, intitulada *A construção da voz do filme documentário através da montagem – um estudo de caso dos filmes Santiago e Pacific*, desenvolvo uma reflexão sobre o conceito de “voz do filme”, criado pelo pesquisador estadunidense Nichols (2005), e defendo que é no processo de montagem que o filme documentário encontra a sua voz, ou seja, seu argumento. *Pacific*¹⁰⁸, de Marcelo Pedroso, foi exibido no CachoeiraDoc de 2010 ganhando o prêmio do júri oficial. Após assistir ao filme, e conhecer sua história mais a fundo, quando acompanhei o diretor em 2012, na terceira edição do festival, elegi *Pacific* um dos objetos centrais da minha pesquisa.

Mas minha relação com o filme não ficou por aí, foi com *Pacific* e também com *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, que embarquei no mestrado. Em 2017 defendi a dissertação *O segredo do filme: a construção da voz do filme através da montagem dos documentários Santiago e Pacific*¹⁰⁹, na qual desenvolvi um estudo mais aprofundado das questões que os filmes tinham me instigado anos atrás.

Em 2015, morando em São Carlos e com saudade do CachoeiraDoc, resolvi vir para Bahia e viver uma nova experiência no festival, a de espectadora. A título de pesquisa e curiosidade para saber o que havia de novo no cenário do cinema nacional, passei os dias do

¹⁰⁸ PACIFIC. Direção: Marcelo Pedroso. [S.l.], 2009.

¹⁰⁹ PINHO, Laís Lima. **O Segredo do filme: a construção da voz do filme através da montagem dos documentários Santiago e Pacific**. 2017. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

evento mergulhada em sua programação, assistindo os filmes das mostras competitivas e especiais. Além disso, tive a oportunidade de fazer a oficina de crítica no documentário com o pesquisador mineiro Victor Guimarães. Foi diferente estar do outro lado no festival, mas também pude aproveitá-lo de maneira intensa sem as obrigações do trabalho.

A convite da professora Amaranta Cesar voltei a fazer parte da equipe do CachoeiraDoc em 2016. Foram mais de 500 filmes inscritos para a mostra competitiva naquela edição. Fizemos a curadoria e ela se desdobrou em duas mostras: a competitiva e a mostra contemporânea. Com a mostra contemporânea abrimos mais uma janela de possibilidades aos filmes submetidos no festival.

Aquela foi uma edição forjada na força da mulher, não é à toa que começou com um encontro de mulheres, a *Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres*. Além disso, teve em sua programação a mostra de filmes *Com mulheres*. Nesse sentido, o festival de 2016 representou um movimento de fortalecimento tanto da participação de mulheres em curadorias de festivais, mas também a valorização dos filmes feitos por mulheres. Em entrevista concedida à Revista Continente, a coordenadora do CachoeiraDoc, Amaranta Cesar, falou um pouco sobre o processo:

Quando a gente fala de curadoria na perspectiva das mulheres significa dizer que a gente está enfrentando uma questão histórica. Que as mulheres ocupam menos o lugar de decisão de quais filmes são dados a ver, de quais serão validados e legitimados historicamente. Ao mesmo tempo, a gente está dizendo que há uma negligência crítica em relação aos filmes feitos por mulheres e a gente constata que isso existe em função de estruturas historicamente localizadas (CESAR, 2018).

Em 2017, na oitava edição do CachoeiraDoc, assumi a coordenação da equipe de registro audiovisual com a colega Chantal Durpoix,

como já havia comentado acima. Foram dias intensos de produção onde a nossa equipe tratava de cobrir toda a programação do festival.

O CachoeiraDoc estava em chamas, não só em seu tema e decoração. Os filmes da mostra competitiva, da Mostra Cinemas de Lutas, os debates após as sessões e o VI Colóquio Cinema, Estética e Política, parceria com a Faculdade de Comunicação da UFMG, promoveram discussões enriquecedoras que colocavam a plateia para refletir não somente sobre o cinema em si, mas também sobre como o cinema pode ser instrumento de luta e resistência.

Em um dos programas desenvolvidos enquanto coordenei o registro audiovisual, reencontrei o cineasta Marcelo Pedroso. Na ocasião, batemos um papo à beira do rio Paraguaçu sobre o festival e seu significado no cenário do cinema brasileiro. Sobre o CachoeiraDoc, Pedroso deixa a sua impressão:

Eu vi o festival crescer, e eu acho que ele se tornou um gigante. O festival catalisa e condensa uma reflexão muito amadurecida não só sobre o documentário, mas sobre principalmente as questões políticas e sociais que determinam a produção dos documentários. O documentário não está alienado da sociedade, ele faz parte dela. Enquanto tal ele se inscreve no jogo de forças, nos jogos de poder e ele é um agente nas diversas disputas que a sociedade brasileira exerce (PEDROSO, 2017).

Concordo com Pedroso em sua elaboração. Em anos acompanhando o festival de perto, pude amadurecer junto com ele. Pude conhecer não só sobre os filmes, mas também compreender mais criticamente a nossa sociedade e como o cinema documentário pode ser um agente de potência política e de luta para refletir sobre nós mesmos e a nossa sociedade.

Neste sentido, quando pensei no título deste capítulo – CachoeiraDoc: a nossa escola livre de cinema –, pensei no significado que o festival teve para mim, uma escola, onde sigo aprendendo, onde pude não só ter a experiência de trabalhar, mas também aprender e

me transformar, moldar o meu olhar para o mundo e para o cinema, que aprendi fazendo dentro da universidade e no CachoeiraDoc, e que hoje é considerado um dos principais festivais de cinema do Brasil e projeta Cachoeira e o curso de Cinema e Audiovisual para todo país.

O festival, para o/a aluno/a do curso de Cinema e Audiovisual que participa dele, pode ser visto também como uma possibilidade de trabalho remunerado. Para muitas pessoas, o CachoeiraDoc foi o primeiro trabalho remunerado ligado ao campo do cinema e audiovisual. É um lugar de aprendizado avançado, principalmente pela quantidade de cursos e oficinas oferecidas em suas edições. É também uma experiência de aprendizado fora dos ambientes normatizados e formais de ensino-aprendizagem, dentro da sala de cinema, com os filmes e debates que sucedem as sessões. Além disso, o CachoeiraDoc é também um espaço de trocas e encontros e uma janela que pode nos projetar para onde a vista não alcança.

Referências

BRASIL, André. **Bate papo com Andre Brasil**. Cachoeira Doc. 09 set. 2017. (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QtV-L8xCsDQ>. Acesso em: 21 nov. 2020.

CESAR, Amaranta. Uma imagem vibra nos sujeitos, libera energia de luta [Entrevista]. Texto e fotos: Chico Ludermir. **Revista Continente**, Recife, 28 mar. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-uma-imagem-vibra-nos-sujeitos--libera-energia-de-luta->. Acesso em: 21 nov. 2020.

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

MARQUES, Ana Rosa. Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc. *In*: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (Orgs.).

Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 23-42. DOI: <https://doi.org/10.7476/9786556301921.0002>.

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

PEDROSO, Marcelo. Bate papo com Marcelo Pedroso. Cachoeira Doc. 16 set. 2017. (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/x4cVmPIOAd8>. Acesso em: 21 nov. 2020.

O lugar público da memória privada

Maria Clara Arbex

O que é o homem a não ser memória? É isto que nos pergunta o poeta argentino Juan Gelman, nessas frases escritas na parede do Espaço Memória e Direitos Humanos, em Buenos Aires¹¹⁰. Pelas afirmações que antecedem a pergunta, nos parece fácil dizer: o homem não é nada fora da memória. A memória é a habilidade que temos de conservar impressões de experiências passadas. Segundo Halbwachs (1990, p. 47), “nós não percebemos que não somos senão um eco” da sociedade em que vivemos, dos lugares pelos quais passamos e, principalmente, das pessoas que conhecemos. Para ele, toda memória individual está apoiada na memória coletiva de um grupo social e essa memória dura na medida da existência desse grupo. Conseguimos reconhecer, quando nos atrevemos a olhar para nós mesmos, um conjunto de memórias individuais, porque são muitos os grupos dos quais fazemos parte. Do mais íntimo, nossa família e nossos amigos mais próximos, ao mais amplo, como os grupos escolares e religiosos, nossa memória se apoia no fato de outras pessoas (ou, às vezes, somente uma) terem compartilhado das mesmas recordações que nós. Uma memória também pode ser localizada em determinado lugar ou tempo, mas isso não a afasta da coletividade. Nessas circunstâncias também nos referenciamos aos grupos que ocupavam certo espaço e período, até mesmo suas

¹¹⁰ Estas frases estão em um *lambe-lambe* nas paredes do que foi a Escola Superior de Mecânica da Armada, ex-ESMA, um centro clandestino de detenção, tortura e extermínio que funcionou entre 1976 e 1983 e por onde passaram mais de 5000 presos políticos. Desde 2004, o espaço opera como um centro de memória e cultura, onde funcionam, dentre outros, a *Secretaría de Derechos Humanos de la Nación*, o *Archivo Nacional de la Memoria*, o *Museo Sitio de Memoria ESMA* e o *Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*.

ausências podem se tornar definidoras de lembranças. Para além disto, podemos memorar algo recordando como nos sentíamos no momento do acontecimento, mas isso não se distancia dos meios sociais; uma vez que nossas impressões e sentimentos são experienciados a partir da coletividade, procuramos sempre o que nos liga “às preocupações de outros homens” (HALBWACHS, 1990, p. 36). Sobre isto, ainda nos fala Benjamin (1987), para quem os traços afetuosos do passado escapam ao intelecto do homem, ao lembrar voluntariamente, ou seja, concentram-se no campo dos sentimentos e dos afetos. No mais, mesmo que não nos recordemos de algo sozinhos, o caráter coletivo da memória permite que outros, que compartilharam de uma mesma experiência que nós, nos relembrem do que já havíamos esquecido. Podemos entender a memória, portanto, como um movimento sensível que se apoia no coletivo.

No entanto, tudo que é coletivo corre o risco de ser autoritário, ao não reconhecer que um grupo pode compreender dentro de si diferentes percepções. No caso da memória, isso ocorre principalmente quando se fala de uma “Memória oficial”, que quando diz respeito a todo um país é tida como a memória nacional (POLLAK, 1989, p. 4). Para Michael Pollak (1989, p. 4), uma abordagem construtivista (que não observa os fatos sociais como coisas, mas procura entender como eles se tornaram coisas) evidenciaria o “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional”. Esse caráter é explicitado quando nos atentamos ao que o autor chama de “memórias subterrâneas”: aquelas que se criam no silêncio (menos porque não se querem fazer ouvir e mais porque não querem ser escutadas), na contramão do oficial e que de uma “maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados”. E nesse momento, em que as

memórias subterrâneas encontram o caminho para se fazerem ouvir em meio ao barulho estrondoso da memória oficial, “a memória entra em disputa” (POLLAK, 1989, p. 4).

Reconhecer esse caráter opressor da memória coletiva nacional e entender o que é o direito à memória são preceitos fundamentais para tentar construir uma memória coletiva que, ao invés de se impor como verdade única, se permite preencher com tantas outras lembranças e histórias. Em seu estudo¹¹¹ sobre a construção de políticas de reparação e memória ou desmemória e esquecimento no Brasil e na Argentina pós transição democrática, Caroline Silveira Bauer diferencia o “direito à memória” e o “dever de memória” (BAUER, 2014, p. 161).

Antes de explicar a diferença, é necessário um parêntese. Em meados dos anos 90, depois do lançamento do livro *Brasil: Nunca Mais* era discurso comum entre os militares brasileiros afirmar que eles “havia vencido a guerra contra a subversão, mas perdido a batalha da memória” (BAUER, 2014, p. 180). Se formos pensar a partir de uma memória coletiva *social e pública*, essa afirmação é um tanto quanto questionável. Aqui não entra em discussão o mérito dos familiares, dos grupos de direitos humanos e de profissionais que lutaram pelo reconhecimento dos desaparecimentos e até hoje lutam por direitos e respostas, tampouco das discussões acadêmicas e intelectuais acerca do tema, mas a falta de um reconhecimento popular e público sobre os fatos e reais responsabilidades. Para Bauer (2014), isso ocorre porque não houve um rompimento com o passado ditatorial, mas a validação de um sentimento desapropriado de reconciliação geral. Não cabe a este capítulo explicar todos os motivos para que isso tenha

¹¹¹ No livro *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*, Caroline Silveira Bauer procura analisar comparativamente a prática do desaparecimento forçado como estratégia de implantação do terror das ditaduras civil-militares argentina e brasileira; a elaboração das políticas de desmemória e esquecimento durante os governos transicionais; e, a partir dos anos 2000, as mudanças nos marcos interpretativos sobre o passado ditatorial que levaram à elaboração das políticas de memória e reparação.

acontecido, mas dentre eles estão a falta de um julgamento e posterior condenação de torturadores e mandantes¹¹² e a falta da implantação de políticas públicas de memória. Isso fez com que o Estado brasileiro, único capaz de promover um rompimento com esse passado, através do reconhecimento público, responsabilização e justiça (e não do esquecimento e da reconciliação), se eximisse de fazê-lo.

Ainda para Bauer, o processo de transição democrática brasileiro não se deu por uma ruptura com o passado ditatorial, mas por uma série de concessões e acordos:

No Brasil, [...] nunca houve nenhum tipo de repúdio por parte do Estado sobre a justiça que fora empregada durante os tempos de ditadura, permanecendo uma série de instituições e leis que foram responsáveis pelo julgamento e acusação dos implicados no período (BAUER, 2014, p. 314).

As iniciativas por memória e justiça ficaram restritas a alguns ministérios e a organizações sociais como a OAB, os grupos Tortura Nunca Mais e aos familiares de mortos e desaparecidos políticos. A única política de Estado feita foi a reparação pecuniária às vítimas e familiares e, ainda assim, grande parte da sociedade não sabia o porquê das indenizações. As consequências dessa desmemória são refletidas até hoje:

A democracia somente está ameaçada quando o Estado e a sociedade se omitem, perpetuando a impunidade e o silêncio da época ditatorial. Essa política de esquecimento contribui, no Brasil, para que as posições sobre a ditadura civil-militar brasileira se encontrem polarizadas entre a marginalidade das vítimas diretas e indiretas e a impunidade dos agentes das forças de segurança e militares (BAUER, 2014, p. 320).

¹¹² Lei da Anistia de 28/08/1979, para Bauer (2014, p. 157): a lei “é muito mais um indulto do que uma anistia. Para haver anistia é necessário um crime, e os militares nunca foram punidos nem responsabilizados pelos seus crimes. Da demanda de uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, obteve-se uma anistia parcial e restrita, pois não contemplava crimes de sangue. Ela foi recíproca, mas desigual. Para os agentes dos órgãos de informação e repressão, foi total”.

Elucidados estes pontos, podemos voltar a diferenciação entre o “direito à memória” e o “dever de memória”. O primeiro diz respeito a uma responsabilização pública dos que cometeram crimes, e ao direito à justiça, ao que se somaria uma localização desse direito no espaço e nas discussões públicas, através da implantação de políticas sociais de rememoração e da construção de centros de memória, por exemplo. Já o dever de memória diz respeito ao indivíduo e à “demanda para que ex-presos e perseguidos políticos relatassem suas experiências” (BAUER, 2014, p. 161). Mas essa urgência arrisca-se, muitas vezes, a predominar sobre a necessidade do sujeito; e quando não se consegue relatar a experiência, a pessoa pode silenciar. Essas memórias permanecem no subterrâneo. Pollak (1989, p. 8) reconhece razões políticas e pessoais para esse silêncio e, além disso, assinala que:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa [...] uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor.

Mas o não-dito não é de todo silencioso, mesmo na calada existem lembranças. E para expressar o não-dito, mesmo que não diretamente, por meio de palavras, e relatar um sofrimento, “uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 6). A grande maioria dessa escuta tem sido feita (por razões evidentes) pelos descendentes das vítimas diretas de eventos traumáticos, a segunda geração, que se torna receptora e, muitas vezes, transmissora dessa “pós-memória” (HIRSCH, 2008). Segundo Marianne Hirsch, os descendentes dos sobreviventes de eventos traumáticos podem se conectar tão intensamente com as lembranças de seus familiares, que tem a necessidade de se referir

a esse vínculo como uma memória. Portanto, em casos extremos, a memória poderia ser transmitida mesmo àqueles que não vivenciaram o evento ao qual ela se relaciona. Contudo, esse tipo de memória é distinta daquela testemunhada por seus participantes originais. Ela é mediada por relatos verbais que podem, em muitos casos, ser carregados de imaginação (o que não desmerece de nenhuma forma suas exposições) e também pode ser transmitida por linguagens não verbais, do corpo e dos silêncios. Estas “não memórias”, comunicadas através de “flashes de imagens” e “refrãos quebrados”, transmitidas através da “linguagem do corpo”, são precisamente o que caracteriza a pós-memória”¹¹³ (HIRSCH, 2008, p. 109, tradução nossa).

Mas como se fazer ouvir em meio ao barulho oficial? Como deixar emergir as memórias subterrâneas? Já sabemos sobre o caráter coletivo das memórias, mesmo as individuais. Porém, mesmo tendo sua origem na coletividade, a memória corre o risco de não se fazer coletiva, ou seja, não se tornar pública. As memórias subterrâneas, não encontrando uma escuta social, podem limitar seu relato de experiências e traumas ao meio familiar privado. Reconhecendo o caráter opressor da memória oficial, talvez uma saída para o silêncio sejam as artes: a literatura, a pintura, a música e, como não, o cinema.

O cinema

Existem memórias que transbordam o sujeito, existem experiências que necessitam se localizar no social, no público, para que sirvam de parâmetro e alerta. Mas como tornar pública a memória privada? E, se a memória existe na medida da duração de um grupo, como garantir continuidade? É claro, existem os livros de história, mas estes talvez falhem por ser isentos; existem os relatos escritos, mas

¹¹³ Do original: “These “not memories” communicated in “flashes of imagery” and “broken refrains,” transmitted through “the language of the body,” are precisely the stuff of *postmemory*” [grifos da autora].

às palavras escapam os silêncios, o fraquejar do corpo. A memória diz respeito aos afetos, às relações com outros, o lembrar vai além das palavras, mexe com os sentidos; não basta somente ler, é preciso escutar o silêncio, é preciso enxergar o relato exposto na pele. Muitas vezes, o cinema transforma em imagem e som as experiências que não conseguem ser expressas em palavras. Para Pollak (1989, p. 11):

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções.

O cinema seria capaz, portanto, de alongar a duração de uma memória e tornar público o que antes era privado. Gostaríamos de destacar aqui o lugar do cinema documental. O documentário permite “ao outro rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências. Em outras palavras, constituindo-se como um lugar afetivo da memória”(TOMAIM, 2009, p. 58). Além disto, uma vez que se dispõe a relatar histórias e experiências “verdadeiras” (quem assiste, presume uma realidade nos acontecimentos contados), o documentário apela para o reconhecimento do eu enquanto sujeito na tela. O eu que assiste reconhecido a partir do outro que narra. O filme se configura, portanto, como dispositivo sensível (uma vez que apela para as emoções) capaz de armazenar a memória e prolongar sua duração.

Em seu documentário *Os dias com ele*, Maria Clara Escobar procura explorar sua relação (ou a falta dela), com o pai, o filósofo, poeta, dramaturgo e professor Carlos Henrique Escobar, perseguido e torturado durante a ditadura civil-empresarial-militar brasileira. Descontente com os rumos que tomou a esquerda brasileira, Escobar se auto isolou em uma pequena cidade de Portugal. Maria Clara, ao buscar o pai para a realização do documentário, busca também refletir sobre “os silêncios

históricos e pessoais” e além disto, como ela diz à Escobar “o silêncio que eu tenho na minha própria história em relação à sua” (OS DIAS..., 2013).

Silêncio, disputa e memória

O filme de Maria Clara é busca. A busca de sua história através das memórias desconhecidas do pai. O documentário começa com a diretora ajustando sua câmera enquanto o pai está sentado em frente a uma porção de papéis, ele pergunta se pode começar e, sem que o espectador saiba a resposta de Maria Clara (ela está fora de campo), começa a falar: diz sobre o que aquilo tudo se trata, “essa é uma espécie de entrevista”, e conta um pouco da sua história; quando julga que é o bastante fala “é impossível contar detalhes de cada situação, tô muito contente de falar com você, paramos aqui”. A diretora então entra em quadro para tirar o microfone do pai e os dois continuam conversando, a cena segue até Carlos Henrique sair de quadro. Maria Clara transforma sua relação em filme e se coloca não somente como realizadora, mas também como personagem, que participa e interfere nos discursos do pai. Na sequência seguinte, a diretora lê uma carta do pai em que ele diz: “não quero que você me filme”, imagens da casa dão lugar a imagens de arquivos de outras famílias. Essas imagens de arquivo são retomadas em vários momentos do filme, mas são sempre outras crianças, sempre outros pais, “este não é meu pai”. Imagens de outros para evidenciar um silêncio na própria história *Os dias...*, (2013).

Como já observou Feldman (2018), *Os dias com ele* é um filme sobre os silêncios. Tão importantes quanto os relatos narrados por Escobar, são os momentos que ele não percebe que está sendo observado. Esses não-ditos expõem falhas, marcas do passado que Escobar, quando se sabe filmado, luta para esconder. Tais momentos estão presentes em todo o filme, seja no começo ou final de alguma entrevista, seja quando Escobar é pego desprevenido assistindo televisão. Se, como coloca Benjamin (1987), as verdadeiras

experiências afetivas do sujeito escapam ao consciente, talvez mais do que as perguntas feitas por Maria Clara, o que nos interessa são os silêncios, os instantes em que Escobar não se sabe filmado. Para Pollak (1989, p. 8):

A linguagem é apenas a vigia da angústia [...] Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior.

Nestes momentos do não-dito, sem incentivo, sem que sejam guiadas por outro, as experiências afloram do subconsciente em pequenos gestos, falas soltas, olhares perdidos, coisas que só o cinema poderia captar. Maria Clara, e o filme, se colocam como escuta. Mas essa escuta por vezes não é passiva: a diretora quer falar sobre assuntos que não agradam o pai, como a tortura e a prisão; Escobar se nega a ler seu mandato de prisão e sai de cena, Maria Clara entra em quadro e lê o documento dos militares para a câmera. Em vários momentos, o filme entra em disputa.

Essa disputa pela narrativa não é confortável e nem deve ser, “existem coisas que não devem ser abordadas sem temor e tremor” (RIVETTE, 1961, p. 97). Escobar questiona Maria Clara, questiona sobre o quê e porquê do filme, por vezes se desvia de suas perguntas, em certos momentos sugere como o documentário deve ser feito. Maria Clara teima com o pai, levanta questões desconfortáveis, lê a prisão que ele se recusa a enunciar. Por vezes nos sentimos desconfortáveis, não somos seduzidos pelo filme. Nos incomoda as discussões, os silêncios e as horas em que Escobar é filmado sem perceber. Maria Clara nos coloca no lugar do outro e, ao nos percebermos como espectadores, como sujeitos de fora, percebemos que aquela história não é nossa e, assim, nos aproximamos. Movimento contraditório, é verdade, nos

aproximarmos pela diferença. Mas aqui, nunca se aproximar por um movimento mesquinho que teria como preceito um falso humanismo, mas por entender a coletividade das histórias e das memórias. Como disse Daney (1992, p. 17) em seu potente *O travelling de Kapo*, “e o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro”.

Existem memórias que dizem respeito à toda sociedade, por necessitarem nos lembrar constantemente do passado que persiste no presente, existem histórias que transbordam o sujeito, como Escobar, que transborda os enquadramentos da filha. Se por algum motivo Escobar começa a falar mas ainda não está “enquadrado” (os limites da imagem cortam partes de seu corpo), Maria Clara não para o depoimento do pai para arrumar a câmera, não desvia sua atenção com esse movimento. O sujeito é mais importante que a estética, Escobar extravasa a fronteira da tela, flutua através dela; aqui, a imagem é secundária. Na penúltima cena do filme, Escobar, sentado, enquadrado pela metade diz:

Você merece esse teu filme porque você é uma coisa que se inventa, que está se inventando, digamos assim é uma coisa limpa. Eu [...] mereço mais do que você esse filme. Porque, pelo que as pessoas conhecem de mim e conhecem da minha vida. Eu arrisquei tudo. [...] Mas eu acho que nós dois estamos enganados. Porque se nós dois, de maneiras diferentes, merecemos o filme, as pessoas e o mundo não merecem um filme sobre nós (OS DIAS..., 2013).

Maria Clara responde: “Será?” A disputa pelo filme pode não ser confortável, mas nunca é arrogante. O mostrar a intimidade, os silêncios, as birras de Escobar é feito de uma forma sutil, respeitosa (OS DIAS..., 2013). Rivette (1961, p. 96) em sua crítica, *Da abjeção*, escreveu que “o cineasta julga aquilo que mostra e é julgado pela

maneira como decide mostrar”. Maria Clara tem cuidado com seu pai e tem cuidado com a imagem.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, Maria Clara pede para o pai ler seu mandato de prisão, ao que ele responde: “fica meio insípido ler a prisão de um cara, quando foram presos 10 mil”. Por que filmar uma história quando existem mil outras? Nossas histórias nunca dizem respeito somente a nós. Não é só sobre Escobar. Maria Clara responde: “não acho que é meu papai, acho que é meu pai e é meu país”; “Mas é você”; “A história do meu país também, a história do meu pai, a minha história”; “Que história? A vida é tão terrível que nós dois conversando aqui assim é história mas também não é nada” (OS DIAS..., 2013). Não é nada mas diz respeito a muito. Porque nossas histórias, justamente quando saem do lugar individualista, ou seja, passam a ser nada, evidenciam a coletividade da memória. Escobar se posiciona para além do individual, reconhece seu lugar com um dentre muitos outros e, ao fazê-lo, permite que suas memórias se localizem para além dele. Maria Clara e Escobar evidenciam, pela exposição de uma memória individual, que existem muitas outras memórias subterrâneas que se posicionam na coletividade a partir do seu lugar de nada. Mesmo sendo a história de um só homem, falar sobre ela se torna um ato de rememoração; a exposição de lembranças individuais para evidenciar a existência de tantas outras, a exteriorização da memória como forma de tornar público o privado.

A diretora busca indícios de sua própria história na memória de um grupo social, sua família, e acaba falando também sobre a história de toda uma sociedade, de um país. As memórias de Escobar se confundem com as memórias de tantos outros presos e torturados políticos. O filme se torna lugar de escuta para Escobar, de reencontro para Maria Clara e de exposição para as memórias de um homem, que dizem respeito a tantas outras. O privado se torna público, o

cinema se coloca enquanto dispositivo de construção e conservação da memória. Fazer esse documentário é fazer emergir uma memória subterrânea que entra em disputa com a memória oficial, é tornar pública uma memória coletiva silenciada.

Referências

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. 2. ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.

DANEY, Serge. **O travelling de Kapo**. [S. l.: s. n.], 1992. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc>. Acesso em: 15 jul. 2020.

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Elenco: Carlos Henrique Escobar, Ana Sachetti Escobar, Emilio Sachetti. [S. l.]: Filmes de Abril, 2013. (107 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM&t=1577s>. Acesso em: 19 set. 2019.

FELDMAN, Ilana. Podemos personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 20 n. 2, p. 228-243, mai./ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/NzbPTWjwkJnBhZ4dBrNQMDz/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. **Poetics Today**, Columbia University, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://www.uel>

br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção - “De l’abjection”. Tradução: Lúcia Monteiro e Isabel Ramos Monteiro. **Cahiers du Cinéma**, n. 120, junho de 1961, p. 54-55.

TOMAIM, Cassio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 53-69, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/259>. Acesso em: 21 out. 2019.

GEEECA: os encontros, o prazer e a pulsão de viver

*Angelita Bogado,
Francisco Alves Junior,
Jorge Cardoso Filho,
Kaio Pereira,
Lina Cirino,
Milene Migliano,
Scheilla Franca de Souza*

A partir de um exercício de escritas de si sobre experiências estéticas, que emergiram das discussões teóricas realizadas nos encontros do Grupo de Pesquisa Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), os integrantes do grupo narram suas trajetórias, reflexões e desdobramentos de pesquisa ao longo de dois anos de leituras e vivência. Nesse sentido, a experiência com sua dimensão pragmático-performativa, tem possibilidade de expressar/construir subjetividades, enquanto potência para articular engajamentos estético-políticos que resistem aos parâmetros socioculturais hegemônicos, mas sobretudo, esperamos que este conjunto de relatos de graduandos, mestrandos e doutores do GEEECA seja um corpo textual que possa fugir e voar destas páginas ao encontro de outros olhares. Concordamos com Rancière (2017, p. 7) que “antes de ser um exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação”. A maneira que encontramos de ocupar este espaço de maneira sensível foi: escrever juntos sem deixar de fora nossas singularidades, com este propósito, encarnamos a primeira pessoa como forma de dar corpo às nossas múltiplas vozes inquietas.

Escritas de si

Passamos a vida tendo que escolher margens, esta é uma inquietação que carrego comigo há tempos, e tal qual o canoeiro do conto *Terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, tenho buscado dialogar com autores¹¹⁴ que me orientam em uma outra navegação possível; são escritas que me deslocam do mundo binário e me colocam para remar na margem do meio. Foi procurando e percorrendo limiares, na tentativa de encontrar formas de passagem para um mundo menos fronteiro e polarizado que encontrei um cinema do entrelugar (BOGADO, 2017). Em um país submerso e cindido, no qual o diálogo está interdito, praticar um cinema do entrelugar foi o caminho que realizadores encontraram de promover o transbordamento das velhas fronteiras, rompendo com estruturas de poder seculares. Um cinema como o da Rosza Filmes que a partir do luto jorra vida e do silêncio, escancara apagamentos e invisibilidades históricas.

O entrelugar é um espaço com o qual eu me relaciono desde a infância, seja nas cidades por quais passei, no trânsito constante entre a literatura e o cinema, além da própria atividade da docência. A potência do termo, enquanto um espaço de interação, me motivou a adotar o termo para os estudos de cinema, não apenas pelo seu caráter agregador, mas, sobretudo, por perceber que as experiências limiares são uma característica presente nas narrativas fílmicas contemporâneas (BOGADO, 2017).

Aqui no GEEECA¹¹⁵, no Recôncavo da Bahia, podemos nos lançar nesse espaço de trânsito entre o vivido e o imaginado, e assim negociar as visibilidades e as invisibilidades da história como forma, não apenas

¹¹⁴ Walter Benjamin, Jacques Rancière, Giorgio Agamben, bell hooks, Jeanne Marie Gagnebin e mais recentemente Marie-José Mondzain.

¹¹⁵ Com o ingresso de novos integrantes, a composição atual do GEEECA: Ana Luísa de Castro Coimbra, Angelita Bogado, Francisco Alves Jr, Glenda Nicácio, Iraf Iakowsky, Jorge Cardoso Filho, Kaio Pereira, Leonardo Chetto, Letícia Santinon, Lina Cirino, Milene Migliano, Nathália Luz, Scheilla Franca de Souza.

de estar em um ambiente híbrido, mas sobretudo de refletir sobre esse lugar.

Navegando com Lina, graduanda, mestranda e realizadora de Cinema e Audiovisual, podemos aprender que o não saber também é conhecimento; Milene, com sua cartografia do cotidiano, mapeia sentidos e sensações que nos orienta para os múltiplos atravessamentos e a “pedagogia decolonial” da praça Teixeira de Freitas, em Cachoeira; Kaio, mestrando e pesquisador da música popular massiva, nos conta como os estudos do GEEECA e a vida cachoeirana (re)configuraram sua pesquisa; Francisco, pesquisador do documentário contemporâneo, escreve sobre o *documentário de filiação*; Jorge, coordenador do GEEECA, traz o relato sobre o difícil, porém vibrante retorno das atividades do grupo nesse momento de distanciamento social; Scheilla, pesquisadora de cinema, promove uma viagem filosófica sobre regimes de imagem e o movimento duplo e fundamental que o GEEECA exerce sobre todos nós: o de pertencimento e deslocamento dos espaços. Juntos oferecemos ao leitor nossa carta náutica para que possa se perder conosco e quem sabe encontrar outras margens possíveis.

Aproximar mundos e territórios com o pensamento, profanar tempo e espaço por meio da linguagem e sua dimensão estético-política, questionar nossos saberes e o estado das coisas, são algumas das práticas dos GEEECAs. O estudo da dimensão estética da experiência tem me ensinado que o cotidiano das vidas vividas é importante e constitutivo das nossas outras vidas, sejam institucionais ou artísticas.

Particpei do GEEECA desde o primeiro encontro. Foi muito confuso no início, nunca havia participado de um grupo de pesquisa. Ouvi muitos conceitos que não conhecia e me senti incapaz de acompanhar. Ao partilhar minha insegurança fui muito acolhida pelos coordenadores do Grupo. E decidi continuar. O primeiro texto que lemos foi sobre

Experiência Estética, duas palavras do cotidiano, porém carregadas de conceitos muito distantes do que elas significavam para mim, até então. Surgiram muitas dúvidas, que se tornaram inquietações, e ali, naquele momento, ainda não entendia que pesquisar é mais ou menos isso – perguntar – mais do que responder. Em seguida, novos conceitos abstratos foram introduzidos no meu repertório de desassossegos: entrelugar, liminaridades, fronteiras, território. A lista de perguntas sem respostas só crescia. Assim como a vontade de mergulhar – para entender, entender, entender... entender o que? Me entender nesse processo de não entender. E aceitar. Que nem tudo precisamos entender.

Doeu, no começo, perceber que eu não precisava entender para sentir. E o GEEECA provocou em mim diversas sensações. Atravessei um período complicado que impossibilitaria minhas idas aos encontros do Grupo. Nesse interstício comecei a escrever essas sensações. E durante o processo de escrever, acordei. Lembrei do quanto gostava de escrever, desde criança. Qualquer coisa: diário, bilhetes, cartas, crônicas, poesias. E à medida que fui adultecendo, escrevia cada vez mais. Documentos. E para escrevê-los, eu precisava entender, entender, entender.

Não mais escrevia para mim. Esqueci que a escrita pode ser um ato de vazão daquilo que a gente não entende, mas sente.

Quando retornei aos encontros, novas leituras provocaram em mim novas escritas. Estava reconectando comigo mesma. Achava que ali [o GEEECA] era um espaço-tempo para respostas. Mas não. Era, ao contrário, para perguntas. E então me encontrei.

O GEEECA possibilitou ampliar minhas perspectivas sobre como pensar e debater imagens, já que sou graduanda em Cinema e Audiovisual. Aguçou, ainda, meu senso crítico e curiosidade por novos saberes, o que viabilizou meu ingresso no mestrado de Comunicação.

Depois de algumas decisões sobre minha vida, pude ter mais tempo: para pesquisa e para a partilha, e o GEEECA tornou-se um lugar de trocas – não só de conceitos, textos, filmes, inquietações, perguntas, respostas... mas, sobretudo, de afetos.

Falando sobre lugares de troca, gostaria de tematizar uma praça, assim como Arantes (1994), em *A guerra dos lugares*. Na pesquisa que coordenava em São Paulo a respeito do território da Praça da Sé, classifica-a como uma zona liminar, de transição, de encontro entre mundos e em movimento intenso e incessante de significação e atribuição simbólica, em dimensão individual e coletiva, um espaço entre. A praça que trago aqui é bem conhecida de todos do GEEECA que vivenciaram Cachoeira em corporeidade presencial: a Praça Teixeira de Freitas entre a Rua Treze de Maio, a Avenida 25 de Junho e a orla de Cachoeira, à beira do Rio Paraguaçu que, naquele trecho urbano se chama Praça Góes Calmon. Sim, Praça Góes Calmon, que no mapa afetivo é a Praça do Faquir. Quantos tempos cá expostos apenas pelos nomes dos logradouros? Começo a Cartografia dos Sentidos, imaginando as referências aos fatos políticos marcados por datas e anos, que atualizados, fazem lembrar as lutas constantes às quais são vividas na cidade, nos conhecimentos compartilhados e nas lembranças daquele lugar, conhecido na boca do povo como a Praça da 25.

Além das ruas, na atualidade fechadas para veículos, restando apenas a orla como receptiva aos carros, na quarta parte que fecha a praça, estão as ruínas do Hotel Colombo, espaço que seria cedido à UFRB e abrigaria a instalação do curso de Arquitetura e Urbanismo. Mas, quando a Mostra Cidades Invisíveis aconteceu, em uma noite de dezembro de 2018, em uma sessão de cinema ao ar livre, as paredes de suas ruínas guardavam graffitis materializadas tanto com spray, como com stickers, stencils, lambe-lambe, descascamentos da parede,

anúncios comerciais de um tempo no qual o prédio foi habitado por outros clientes. Os graffiti trazem à tona a resistência subversiva a várias dimensões sociais, impondo diálogos públicos políticos em diversos âmbitos (GONZAGA, 2009). As ruínas enquanto tempo produtivo cediam espaço para uma ocupação dinâmica mesmo que, em alguma medida, efêmera, já que são gestos performados que estabelecem comunicação anônima lançada no espaço público. A Mostra Cidades Invisíveis, curada pelo estudante de jornalismo Giovanni Alcântara, na programação do Cineclube Mário Gusmão, contava com os curtas *Exculturas*¹¹⁶ (2014), de Emerson Santos, *No seu giro, o corpo leve*¹¹⁷ (2014), do Coletivo Gaiolas, *CorpoStyleDanceMachine*¹¹⁸ (2018), de Ulisses Arthur e *Enquanto eu for lembrado*¹¹⁹ (2018), de Allán Maia. Era a convidada para falar dos filmes, além dos diretores, estudantes e egresses do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da UFRB. Os filmes tratavam da cidade de Cachoeira, capturada enquanto materialidade que é suporte e ambiência para as relações entre os corpos, como o de Djalma, Tikal, netos, avós e monumentos que constituem pontos de inflexão da comunicabilidade da experiência da cidade. As cadeiras de plástico dispostas ao lado da ruína, às davam costas e se voltavam para uma tela de cinema improvisada. Os filmes foram projetados pelas costas da tela, criando um campo de apropriação momentânea ainda maior, para além da ampliação do imaginário de todo público, sobre a cidade de Cachoeira: invisibilidades estavam sendo desveladas. As ruínas do Hotel Colombo assistiam cenas de si mesmas, compondo o registro das inúmeras atividades culturais que ali tomam parte. Muitas delas envolvem a aprendizagem,

¹¹⁶ EXCULTURAS. Direção: Emerson Santos. [S.l.], 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/80643035>. Acesso em: 10 nov. 2020.

¹¹⁷ NO SEU giro, corpo Leve. Produção: Coletivo Gaiolas. [S.l.], 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/85827814>. Acesso em: 10 nov. 2020.

¹¹⁸ CORPOSTYLEDANCEMACHINE. Direção: Ulisses Arthur. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yC4iTnFY2zl&t=2s>. Acesso em: 25 maio 2020.

¹¹⁹ ENQUANTO eu for lembrado. Direção: Allán Maia. [S.l.], 2018.

seja relacionada às institucionalidades – como uma aula da UFRB ou das escolas, entre elas, as que vem de outras cidades para conhecer a Cidade Heróica – seja atividades de aprendizagem informais, como os sambas de roda, feiras de artesanato, exposições e reuniões que ocupam o Cine Theatro Cachoeirano e tem sua continuidade nos bancos às sombras das árvores espessas.

Quase ao final do debate, um senhor pede o microfone e nos pergunta: sabe quanto tempo eu demorei para atravessar ali do porto até cá onde estamos na praça? E responde enfaticamente, 300 anos. Sua tez, negra, advertia e consolidava mais uma vez, mas não menos necessária por isso, a demanda de se discutir o processo de abolição da escravatura bem como suas implicações no nosso tempo contemporâneo. A “pedagogia decolonial” cachoeirana mais uma vez tomava parte ampliando as condições de possibilidade de produção de conhecimento de todos os presentes; subjetividades da luta contra o racismo e a desigualdade social foram ativadas ao conectarem-se com os campos de experiências e narrativas já consumidas pelos corpos ali presentes.

Em janeiro de 2019, as ruínas despencaram em uma madrugada, tendo os escombros tomado a parte da calçada na qual a Invisíveis Cidades existiu: o que mais é preciso cair por terra para dar espaço à vida nova preche de potência sensível de transformação?

Esse é o movimento – carregado de potência sensível de transformação – que uma universidade como a UFRB opera em nossas vidas. Realizar minha graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo nesta universidade, especialmente no CAHL, foi uma passagem efervescente preenchida por diversas experiências peculiares. Primeiro, se deve à Cidade Heróica, Cachoeira, dada a sua grande influência política na participação decisiva nas lutas pela independência da Bahia, cidade que é considerada um importante

berço cultural da região, cuja história pode ser contada por suas ruas, arquitetura, igrejas, manifestações culturais, seu povo e seu cotidiano. Segundo, ao rompimento de expectativa que tive, já que os pensamentos iniciais seria atuar no campo da comunicação política partidária, porém, o contato com GEEECA reconfigurou o campo de atuação acadêmica, preenchendo com complexas experiências vivenciadas a partir de encontros, debates, filmes, fotos, músicas e claro, os momentos extra oficiais realizados à margem esquerda do histórico rio Paraguaçu após as reuniões acadêmicas.

Pesquisar sobre os processos comunicativos e a experiência estética na música popular massiva, compartilhando espaço, leituras e consumo de materiais estilísticos da cultura com diversos outros e outras pesquisadoras que compuseram o GEEECA se tornou algo muito além de um amadurecimento acadêmico, mas humano, social e político. Múltiplos, contemporâneos e inovadores produtos que ao serem debatidos e analisados são relacionados ao território em que estávamos. Ora, inviabilizar que a cidade em que estávamos tem sua história marcada pela exploração escravagista da população indígena e negra, não seria um papel intelectual sério, desse jeito, nos permitiu a perceber que a interação de povos distintos resultou na diversidade e riqueza da cultura popular local, vista em diversas nuances culturais da região: no sincretismo religioso entre o catolicismo e as religiões de matrizes africanas, nas manifestações da música, dança, entre outros.

Na tentativa em sintetizar as experiências múltiplas vivenciadas nesse grupo, me arrisco em partilhar parte do relato de Antônio Arantes sobre as relações entre os sujeitos e os territórios e suas efetividades construídas a partir do imaginário urbano:

Ao caminhar pela cidade, cruzam-se constantemente fronteiras, atravessam-se territórios interpenetrados. O trajeto efetivamente percorrido (com afetividade) no chão é diverso daquele que

se percebe num sobrevoo ou que se pode varrer com o olhar estrategicamente colocado, quando se mira do alto de algum ponto seguro. Os passos do caminhante atento não costumam simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele se arrisca, cruzando umbrais, e assim fazendo ordenas diferenças, constrói sentidos, posiciona-se (ARANTES, 1994, p. 196).

Em março de 2019, durante a II Jornada de Estudos do Documentário (II JED), realizada na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), apresentei o trabalho *João Moreira Salles em contato: narração e a experiência do (re)encontro com as imagens em Santiago (2007) e No Intenso Agora (2017)*, escrito em parceria com Angelita e Scheilla. O artigo, que depois foi publicado no ebook *Pensar o Documentário: Textos para um debate*¹²⁰, discutiu a manipulação, apropriação e reuso de uma série de arquivos privados e públicos como forma de construção da memória familiar do diretor, inventando um passado e uma relação de ausência e presença do pai e da mãe na vida de Salles e dos seus irmãos (BOGADO; ALVES JUNIOR; SOUZA, 2020). O que me interessava era entender e analisar como o contato com estas imagens produz gestos de rememoração e de sensibilidades. Foi por conta das contribuições teóricas e dos debates sobre experiência e modos de produção de afetos realizados no GEEECA que o texto surgiu.

As disputas de sentido em torno da compreensão dos filmes analisados não se deram apenas durante as reuniões presenciais do grupo. O desejo de escrever sobre os dois documentários realizados por João Moreira Salles é uma convergência das nossas pesquisas individuais no doutorado com um certo incômodo teórico e analíticos do papel de algumas produções filmadas nas periferias dos grandes centros urbanos, que nos recolocam numa condição espectral de desconforto. São filmes que questionam os limiares entre a ficção

¹²⁰ RICARDO, Laécio. *Pensar o documentário: textos para um debate*. Recife: Editora UFPE, 2020. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/61/64/187?inline=1>. Acesso em: 15 dez. 2020.

e não-ficção, criando diversos modos de engajamento nos leitores. O entre-lugar, a experiência, a ausência, a presença, as performances e os afetos estão sempre presentes nas leituras que compõem as referências bibliográficas do GEEECA. De algum modo, algumas questões que me mobilizaram no doutorado, como a ideia de pensar na existência e na definição de um possível *documentário de filiação*, mostra-se ainda potente desde que passei a fazer parte do grupo de pesquisa. As contribuições analíticas, teóricas e afetivas dos colegas e das colegas têm sido fundamentais neste percurso de pesquisa e de descobertas.

Mais eis que nossas atividades e encontros são severamente marcados, pois é no decorrer da pandemia de COVID-19, com tanta gentesofrendo, morrendo esendo sepultada sem possibilitar aos amigos e família o devido tempo de luto, de sofrer os efeitos da perda. Durante a pandemia do extermínio de negros e negras no Brasil, juventude que tem sonhos e expectativas abortadas todos os dias, pela onda de balas perdidas e violência estrutural. Na permanente negligência na demarcação de terras indígenas e tratamento dos doentes nas aldeias. No decorrer mais e mais sentimentos de intolerância e ódio, discursos que violentam a alma, os corpos, as mentes. É neste cenário que o GEEECA retoma suas atividades, de maneira remota, para possibilitar o encontro de docentes, pesquisadores, estudantes.

É nesse outro cenário que nossos encontros que nos motivam a viver, a refletir em conjunto, a continuar propondo e tendo esperanças, passam acontecer. Encontros que nos fazem vibrar na discussão de práticas expressivas de colegas, estudantes e artistas, de filmes e canções, narrativas diversas que compõem nosso cenário contemporâneo. Encontros que nos instigam a combater as pandêmicas políticas de extermínio e invisibilização. Encontros que nos permitem observar formas de resistência gestadas pelas poéticas da experiência com a arte, com o cotidiano, com as nossas vidas.

“Angel, o que você acha de marcarmos uma reunião remota com os integrantes do GEEECA para discutirmos algum tipo de atividade em conjunto? Vamos!” E retomamos nossos encontros para podermos pulsar, vibrar e termos energia para enfrentar momentos que nos apontam a solidão como necessidade. Solidão, mas não somos sós, não estamos sozinhos. A retomada das atividades possui, além de nós, a filósofa Marie José Mondzain, através de suas ideias no livro *Imagem, ícone e economia* – leitura programada para o ano.

Nesse contexto tão difícil, relembro do início de nossas atividades, em 2018, com a reformulação do Grupo de Pesquisa Experiência, Comunicação e Audioculturas (ECA) e a chegada da colega Angelita Bogado para coordenar as atividades do grupo junto comigo. As leituras iniciais, com noções que eram caras para nossas formas de pensar e observar os fenômenos à nossa volta: experiência, entrelugar, territórios. As fruições conjuntas de filmes, músicas e ensaios fotográficos. As ações em parceria com a Rosza Filmes. A riqueza desses momentos compartilhados fica marcado em nós – experiência estética para as quais nos abrimos a cada reunião.

A pergunta que fizemos no nosso reencontro virtual continuava a ecoar, “de que maneira poderíamos continuar?” Lembrei que era a mesma pergunta que me fiz em 2017: de que maneira eu poderia continuar? O convite para integrar o GEEECA era uma oportunidade de continuar pesquisando sobre a experiência estética – a partir do comum, da intimidade, do afeto, do cotidiano, das ficções de nós com as obras da produtora/coletivo mineira Filmes de Plástico e também em diálogos com outros grupos, realizadores e formas artísticas. E de ampliar este olhar iniciado na experiência de pesquisa do doutorado, tornando-o mais complexo. Era, e é, um convite à travessia, onde a viagem, o gesto de deslocamento (do olhar individual de pesquisadora para o do grupo, a partir dos textos partilhados e dos conceitos

discutidos, do diálogo com o Outro) é fundamental. Para mim, é o lugar do deslocamento, assim como, igualmente, do pertencimento.

Construir esta imagem do GEEECA a partir de mim e seu duplo - a imagem de mim a partir do GEEECA - é potência do Eu e das narrativas de si, esta encruzilhada de imagens e olhares que guardam/revelam muito das potências da reinvenção e da fabulação, a depender de onde se olha, da posição e de quem olha. A imagem de mim que aqui narro, não é outra coisa que não esta relação. Esta imagem está entre a aparição/desaparição. E este texto serve ainda, ao meu ver, sobretudo, para marcar, memorialisticamente, uma imagem minha que em si é *Nada*¹²¹, e, por isso mesmo, potencialmente, tem todos os sonhos (narrativas) do mundo, pois depende das relações que se estabelecem, se estabeleceram ou vão se estabelecer. Depende de onde enxergo, para formar *Constelações. Fantasma*s.

As primeiras discussões tratavam da noção de experiência a partir de John Dewey, em diálogo com Walter Benjamin. Para chegar lá era preciso viajar. Eu estava/estou, além de pesquisadora do GEEECA, temporariamente professora na área de Linguagens em uma escola estadual de uma cidade pequena do extremo sul da Bahia, muito distante de Cachoeira-BA, mas ainda assim com diálogos (do sentido mais filosófico ao mais ordinário, mecanismo fundamental para experiências de deslocamento no GEEECA). Lendo Dewey e dando aulas neste território percebi que a experiência docente ocupa um lugar, ou melhor, um *entrelugar*, que propõe ao professor um espaço de performance que oscila entre o público e o privado. Ali estava o GEEECA, ecoando em mim, mesmo quando não estava nas reuniões.

¹²¹ Além do sentido da palavra em si, *Nada* é um filme realizado por Gabriel Martins, assim como *Constelações* e *Fantasma*s, que vem a seguir no texto, são filmes realizados, respectivamente, por Maurílio Martins e por André Novais Oliveira, todos da Filmes de Plástico. Colocar os nomes de seus filmes, seus títulos, em meio a um parágrafo que falo de mim, do meu olhar de pesquisadora, é uma forma poética de dizer que a pesquisa iniciada no doutorado, sobre a obra desta produtora-coletivo, segue em andamento no GEEECA.

Esta espécie de *entrelugar* da *experiência* cotidiana docente neste espaço limiar me fez ver que não é à toa que os professores são personagens tão importantes nas obras da Rosza Filmes.

Infelizmente, não consigo lerno ônibus. Lia em casa e ia pensando, olhando para o *nada*. Isso também é o GEEECA: experiência situada poeticamente – entre o desejo e a necessidade de *estar junto* – entre o ir e vir, de cidades, de olhares, de práticas (de pesquisa, de docência, de vida). Eu aqui sou *uma série de nós*, enlaces que expandem o meu próprio (*comum?*) olhar sobre os afetos na experiência artística da intimidade, entre amigos, meu interesse de pesquisa que ganhou novas perspectivas a partir do grupo. Me inspiram as narrativas, as formas de representação e seus modos de leitura, que criam possibilidades de travessias reflexivas entre a arte e a experiência comum, entre a noção de território, liminaridades, centro e periferias, com poéticas que surgem entre a casa e a rua, ou ainda linguagens afetadas pelas dinâmicas afetivas, que me levaram além do cinema, ainda que sempre voltando para mais uma sessão, seja da Filmes de Plástico, da Rosza Filmes, do Adirley Queirós. *Estrada para Ythaca*¹²². Na estrada, o grupo vem me permitindo olhar com curiosidade, além do cinema, para o teatro, a literatura, o samba (neste último caso, eu não poderia estar em lugar melhor), tudo de forma embrionária, ainda. Aqui os meus horizontes estão em expansão para as narrativas invisibilizadas ao longo da história – e que por muitas vezes se passou por *nada*, por ausência, por silêncio, por falta – e tudo que pode caber dentro/fora desse espectro de representação. Visibilidade e invisibilidade.

Em tempos de pandemia, viajo através do instantâneo digital e pela discussão de Marie-José Mondzain e seus conceitos de ícone, imagem e economia. Às vezes, este dispositivo *online* não nos permite

¹²² Filme longa-metragem de ficção realizado coletivamente por quatro amigos: Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes, pela produtora-coletivo Alumbramento, em 2010. O filme foi uma inspiração para investigar estas ficções feitas entre amigos.

ver e ouvir a todos ao mesmo tempo (o dispositivo tem suas limitações e não supre a experiência do deslocamento real). Mas, resistir no encontro é um desejo/necessidade que me atravessa e faz manter a conexão, buscá-la novamente. Afinal, nesses tempos de *lives*, é urgente questionar: em que regimes de representação estamos vivendo?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

ARANTES, Antonio. A guerra dos lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. São Paulo, n. 23, p. 191-203, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOGADO, Angelita Maria. **O Cinema do entrelugar**: imaginários de um passado em fluxo na obra documental contemporânea brasileira. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) – POSCOM, Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Final_Angelita_2017-1.pdf. Acesso em: 21 out. 2020.

BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; SOUZA, Scheilla Franca de. João Moreira Salles em contato: narração e a experiência do (re) encontro com as imagens em Santiago (2007) e No Intenso Agora (2017). In: RICARDO, Laécio. (org.). **Pensar o documentário**: textos para um debate. Recife: UFPE, 2020. p. 143-158. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/61/64/187?inline=1>. Acesso em: 21 out. 2020.

BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; SOUZA, Scheilla Franca de. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre

formas de vida e formas da imagem no documentário contemporâneo. *In*: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. (org.). **Comunicação, Estética e Política**: epistemologias, problemas e pesquisas. Curitiba: Appris, 2020. p. 265-280.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GONZAGA, Milene Migliano. **Diálogos públicos no centro de Belo Horizonte, mapas de sentidos em redes de comunicação urbana**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAFI-82TGTC>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GAGNEBIN, Jean-Marie. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

HANCIAU, Núbia Jacques. “Entrelugar”. *In*: FIGUEIREDO, Euridice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 125-141.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jaques. **Políticas da escrita**. São Paulo: editora 34, 2017.

Mergulhar e respirar, a essência indivisível das coisas

Angelita Bogado
Jorge Cardoso Filho

No Recôncavo da Bahia, corpos e olhares são atravessados pela vivência em um território ancestral, negro e de tradição oral, mas que tiveram suas imagens e narrativas represadas por um Brasil excludente. A formação humanística da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), presente nesta região desde 2006, tem gestado empreendedores culturais que conseguiram romper a barragem do discurso hegemônico e estão dando vazante a imagens silenciadas e apagadas pela história. Foi nesse espaço potente que Glenda Nicácio e Ary Rosa se graduaram em Cinema e Audiovisual e agora realizam os seus filmes. Permanecer no Recôncavo foi uma escolha política, corajosa e inspiradora. *Café com canela*¹²³, *Ilha*¹²⁴ e *Até o fim*¹²⁵ são filmes que falam de encontros, afetos e superação. Personagens forjados na experiência da vida ordinária nos ajudam a desnaturalizar a cegueira destes tempos sombrios. Diante de um país inverossímil, o cinema da Rosza nos faz perguntar: como é que podemos sair dessa ilha de descaminhos sem nos afogar?

Figura 1 – Personagem Brasil.



Fonte: ILHA (2018).

¹²³ CAFÉ com canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2017.

¹²⁴ ILHA. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2018.

¹²⁵ ATÉ o fim. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2020.

A experiência artística nos responde – “*Debaixo d’água se formando como um feto/sereno confortável amado completo/sem chão sem teto sem contato com o ar/Mas tinha que respirar/Todo dia*” (DEBAIXO... 2001), mergulhar e respirar. Movimento duplo e improvável, é lição de resistência a ser seguida por nós.

Violeta, quituteira cachoeirana, aluna de Margarida, vizinha de Cidão e Ivan, ao encarnar o canto de Arnaldo Antunes está nos pedindo para voltar a um tempo onde obra e experiência não eram cindidas. *Café com canela*, *Ilha* e *Até o fim* são filmes corajosos que trazem para a tela a essência indivisível das coisas. Contagiados pela valentia dos nossos amigos e realizadores, assumimos o risco de seguir também por margens não fronteiriças entre a ignorância e o saber, entre o distanciamento e a pessoalidade, entre o estar dentro e fora da ilha.

É preciso derrubar falsos dilemas e assumir nossa condição de sujeitos híbridos. O entrelugar, lição antiga de Santiago (2000), mas, que no entanto, diante de um país mergulhado em um processo extremo de desaprender a ver e a dialogar, clama para ser ouvida e praticada. Não apenas falamos sobre o entrelugar, mas sobretudo habitamos o entrelugar, desejamos ser sujeito e objeto do conhecimento, tal qual o cinema de Margarida “ele [o cinema] quer te experimentar e quer ser experimentado”, só quando isso acontece é que podemos transcender, transbordar.

A autora Hanciau (2005, p. 125) considera a contemporaneidade como sendo o mundo “uma formação de entrelugares”. É nesse sentido que vamos experienciar os filmes de Ary e Glenda. Encontrar nas frestas da narrativa, nas relações entre personagens e público, na poética entre um plano e outro, no diálogo entre obras, modos de compartilhamento da experiência. *Café* e *Ilha* são obras que promovem espaços limiares de conexão e passagem, um fazer fílmico que encontrou uma forma de costurar metades separadas: presença e

ausência, passado e presente, vida e obra. Um cinema que nos ensina como nos aproximar da essência indivisível das coisas e, assim, poder superar as nossas próprias tragédias. Mergulhar e respirar, “não é simples, mas é fácil” (Violeta, *Café com canela*).

Habitar poeticamente os entrelugares, como estas narrativas nos convocam a fazer, é um gesto que articula Estética e Política. Isso porque ao mesmo tempo que possibilita transformações nos processos de subjetivação, tais possibilidades fazem irromper das frestas - onde o discurso não é capaz de colonizar - ações que reordenam os próprios discursos, disputando hegemonias. *Café com canela* (2017) e *Ilha* (2018) são, além de esteticamente muito potentes, politicamente importantes porque reorganizam um regime sensível (RANCIÈRE, 2009) hegemônico e colocam o território de identidade do Recôncavo da Bahia em uma dimensão de centralidade. Ao nos convidar para ingressar nesse território, a Rosza Filmes constrói, com suas narrativas, um campo de ação possível para outras políticas cotidianas.

Experiência e obra, metades indivisíveis

A simplicidade poética com que *Café* e *Ilha* encontraram para enfrentar as fraturas do nosso tempo está pautada em um modo de filmar que se identifica com a experiência de vida. A recusa do culto a autorralidade renúncia um discurso que necessita ser referendado por obras clássicas, seja pela influência de uma escola cinematográfica ou de um grande diretor - não que Ary e Glenda não possuam essas referências (e, em *Ilha*, elas são explícitas), mas elas não chegam antes e nem são balizadoras da experiência fílmica, não são mediadoras da fruição entre o público e a obra - varrem da leitura a usura do olhar, abrindo uma possibilidade de se gerar um efeito de frescor e pertencimento da história.

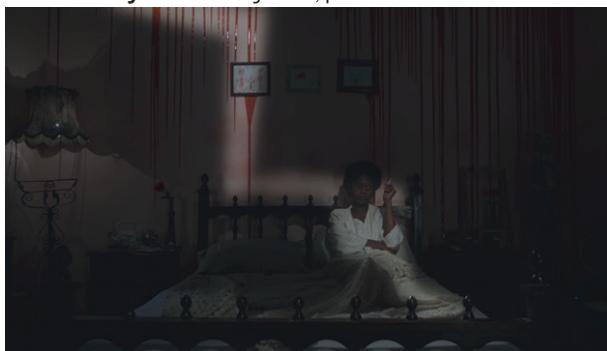
A estética da Rosza Filmes tem como premissa a experiência das ruas, do falar, do viver, da religiosidade, das dores e dos amores de nós moradores do Recôncavo, são filmes feitos com e na experiência, em que não há distanciamento entre a vida ordinária e a arte. O jeito artesanal e coletivo de fazer cinema reflete as relações de afeto e trabalho da vida social desses espaços. As paredes da casa de Margarida movem-se, choram dendê, abraçam a mata dos orixás.

Figura 2 – Lamento de Margarida.



Fonte: CAFÉ com canela (2017).

Figura 3 – Margarida, paredes de dendê.



Fonte: CAFÉ com canela (2017).

A casa da família de Emerson está coberta por musgos e ruínas. Os corpos dessas cenas constroem o lamento nos corpos das

personagens através de uma direção de arte que faz lembrar a arte dos artesãos, um tempo em que não havia separação entre o fazer e o viver.

Utensílios domésticos, móveis de tendas e de casas, tapetes, capachos, jarros, potes, arcos ou lanças eram feitos com primor tão encantado que hoje os caçamos e lhes damos lugares de honra em nossos museus de arte. No entanto, em sua época e lugar, essas coisas eram melhorias dos processos da vida cotidiana (DEWEY, 2010, p. 64-65).

Este “fluxo da vida” apontado por Dewey (2010), em *A arte como experiência*, enquanto uma ligação orgânica e harmônica, foi destruído pelo capital. Benjamin (1994) em sua crítica à modernidade, demonstrou como a vida comunitária e a transmissão da memória foram inviabilizados pela lógica pautada na aceleração do tempo e no aumento da produção e consumo de mercadorias. O consumo passional das imagens, classificado por Mondzain (2013), como idolatria, devora o sujeito que a olha, reificando o olhar. Reduzido a estado de objeto, a patologia da imagem aniquila a possibilidade de partilha do simbólico. Contudo, em Cachoeira, São Félix, Muritiba e tantas outras cidades do Recôncavo, podemos ainda encontrar experiências que apontam para possibilidades de integração e diversidade nas formas de viver. Os ritos de fé, o som dos atabaques, a musicalidade da roda de samba, filarmônicas desfilando sonoridades pelas vielas, a madeira entalhada de seus artesãos, o trem apitando, o cheiro de dendê no final de tarde, ver as águas douradas de Oxum diante do céu rosado de lansã. Imagens do cotidiano que encontraram no cinema da Rosza Filmes modos de aparição que respeitam a fragilidade e a subjetivação do olhar.

Em *Ilha*, as marcas profundas de um encontro inicial com o cinema são constitutivas da subjetividade de Emerson, que está determinado em narrar sua história pelas lentes e sons desse dispositivo audiovisual.

É Margarida quem revela uma experiência marcante com o cinema, em *Café com canela*, a partir da qual lida com outros traumas. Essas experiências fortes (marcantes, como as de Emerson e Margarida) são o material bruto daquilo que Dewey chama de experiência estética. Nesse tipo de experiência há um ordenamento e completude que não se verifica nas experiências cotidianas – embora o próprio autor explique que o cotidiano pode se tornar marcante, convertendo-se em uma experiência estética.

A experiência, como a de ver uma tempestade atingir seu auge e diminuir gradativamente, é de um movimento contínuo de temas. Assim como no oceano, durante a borrasca, há uma série de ondas, sugestões que se estendem e se quebram no estrondo, ou que são levadas adiante por uma onda cooperativa (DEWEY, 2010, p. 113).

Na medida em que a experiência estética possui uma organização dinâmica, de mútua adaptação, ela não é identificada na fixidez de um instante temporal ou de um espaço, mas em um processo relacional. A onda cooperativa, a qual Dewey (2010) se refere, é, para nós, uma relação entre o filme e o espectador. Aqui, existe um fazer associado ao perceber que a atividade humana não é apenas um dispositivo técnico e alienante, ela vibra e impulsiona a imaginação. No Recôncavo, nossos potes e tapetes ornamentados não estão nos museus, estão nas ruas, nos corpos que transitam por esses espaços – como os dois filmes nos fazem experimentar.

A estética dos filmes *Café* e *Ilha*, recupera, mesmo que de maneira efêmera e artificiosa, essa ligação entre a experiência vivida e a experiência imaginada. Em um movimento de respirar e mergulhar, os realizadores ligam não apenas as personagens ao seu ambiente, mas sobretudo, reestabelecem de forma intencional o fazer fílmico à experiência de vida. “A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do

significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo” (DEWEY, 2010, p. 93). É o cinema defendido por Margarida, um espaço onde você se encontra e se perde, olha e é olhado, “mesmo que seja só por alguns minutos” (Margarida, *Café com canela*, 2017), ou ainda, um cinema defendido por Henrique (*Ilha*, 2018), em que se pode ver/ouvir o silêncio entre um plano e outro. Nessa cena, em que Henrique caminha pela mata com Emerson, ele está fazendo uma revisão do seu próprio cinema, e ao lamentar “sinto falta da solidão entre um plano e outro” o personagem olha para a câmera. Henrique está olhando para quem? Para nós? Olhando para Thacle (o câmera personagem)? Não é possível determinar a entidade fora de campo que o olhar de Henrique busca. A não determinação construída na relação entre o que está dentro e fora da cena amplia as possibilidades do espaço imagético incorporando a subjetificação do olhar. É da insuficiência do saber que nasce a multiplicidade do conhecimento. A imagem não se deixa determinar.

Figura 4 – Henrique.



Fonte: ILHA (2018).

Ao mesmo tempo em que a geometria dos olhares e dos corpos em cena aponta para uma possível organicidade, em busca de reaver uma “continuidade da experiência estética com os processos

normais do viver” (DEWEY, 2010, p. 70), os filmes também denunciam a separação dessas duas instâncias.

A mata e a lama/O Paraguaçu e o mar

O fascínio por Odé que emerge em vários elementos de *Ilha* (como no próprio Emerson, nas figuras desenhadas nos muros e paredes, na ênfase nas matas e folhas e na figura de São Jorge, por exemplo) é o fascínio pela generosidade e, ao mesmo tempo, pela crueza da mata. Odé é caçador generoso, que partilha, é também duro e rude, astuto para conseguir aprisionar a caça. De uma forma menos evidente, manifesta-se em *Ilha* também uma homenagem à Gangazumba, senhora do mangue e da lama. As marisqueiras, as ruínas e a própria personagem Brasil, oferecem aos espectadores a chance de experimentar essa relação com a força da lama, que é um elemento originário, berço de diversidade.

A cena das marisqueiras, em *Ilha*, é exemplar para observarmos como esses tensionamentos, de aproximação e distanciamento, entre o cotidiano e a arte são inscritas na ordem do sensível. A sequência, construída com uma câmera fixa e sem cortes de imagem, (com exceção da imagem dos mariscos, em meio à lama, que rasga e solapa o espectador do regime ficcional) apresenta um primeiro plano com várias mulheres sentadas na areia da praia com os seus balaios de palha exercendo o ofício de catar mariscos/siris. A atividade artesanal dessas mulheres da Ilha está inscrita em um regime de invisibilidade social. São experiências não mais partilhadas. Ao fundo do plano, Emerson – o morador da Ilha que sequestrou um famoso cineasta para fazer um filme sobre a sua vida – amarra Henrique em uma árvore, em frente às catadoras. São duas *mise en scène* em um mesmo plano que aparentemente não dialogam entre si. Dois regimes de sentido presentes na cena – o real e a ficção – um querendo violar o espaço

do outro na tentativa de se forjar uma terceira margem. Enquanto Henrique é torturado por Emerson, como forma de convencê-lo a fazer o filme, também somos feridos pela plasticidade da cena. Tal como o personagem, nós também estamos aprisionados, ele na árvore, nós na poltrona. Sob a astúcia de Odé (que também pode ser violento e sequestrador, vide as histórias de suas relações com Oyá), Henrique acata o pedido de Emerson e a caça se oferece ao caçador.

Figura 5 – Marisqueiras.



Fonte: ILHA (2018).

Ambos têm diante de si a imagem das marisqueiras; mediadoras da experiência estética, elas nos colocam em confronto com a repetição dos gestos, o silêncio da fala, o olhar que jamais se cruza com o nosso e tampouco com o entorno diegético. Henrique e nós espectadores permanecemos de olhos bem fechados para a vida que flui, bem ali na nossa frente, e apesar de escancarada no primeiro plano, as histórias daquelas mulheres permanecem ausentes, ocultas. Quando Emerson reivindica um cinema sobre a sua história, ele está propondo um regime de visibilidade dele e dos personagens da Ilha em que a expressão estética enlace sua experiência de vida.

A cena das marisqueiras nos mostra que para fazer/ler esse filme é preciso reaprender a olhar e encontrar nas fendas da história

as experiências perdidas ou esquecidas. Gangazumba é uma Nkisi tão antiga que nos seus rituais não se usa ferro ou metal para o corte dos animais. Mesmo que a lama cubra o fértil ecossistema, sob as ruínas do esquecimento, a vida irrompe, teimosa em viver e se fazer visível.

Em *Café com canela* são as águas das cachoeiras do Paraguaçu que ajudam a curar as experiências de trauma, que amenizam o sofrimento das perdas e que permitem experimentar o luto no seu movimento de fluxo constante – seja o de Margaria, o de Ivan ou o de Violeta. Nesse sentido, os quadros a partir dos quais a narrativa fílmica evocam o luto nos indicam que Paulinho, Adolfo e a avó de Violeta são personagens não apenas passíveis de luto, mas os motivos mesmos de experiências constitutivas dos protagonistas.

Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, “há uma vida que nunca terá sido vivida”, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida (BUTLER, 2018, p. 33).

Na ambiência narrativa de *Café com canela*, são os sons das águas que estabelecem essa continuidade entre vida, morte e lutos. As águas do rio Paraguaçu possuem sua nascente na região da Chapada Diamantina e dividem os municípios de Cachoeira e São Félix. Devido às dimensões da Baía de Todos os Santos, onde o rio deságua, o refluxo das águas do mar no nível do rio é perceptível – uma troca das águas doces e salgadas, uma brincadeira entre Dandalunda e Kaiala, que inscreve no cotidiano das cidades o fluxo e refluxo das águas, das histórias de enchentes, das memórias e dos esquecimentos. Ela é a mãe, rainha do mar, provedora. Aquela é a beleza, o amor. Duas yabás, invisíveis nos quadros, presentes na convocação feita pela *mise-en-scène* do filme.

Outra invisibilidade presente, por meio de sua voz em off, é a de Paulo, marido de Margarida. As tentativas de oferecimento de

consolo para a esposa, arrasada pela perda do filho, nos coloca como espectadores na dupla condição que ali se estabelece: na convenção de que é preciso superar o luto e seguir em frente, materializada naquela voz (que mesmo sem ser vista, é extremamente presente) e na incomensurabilidade da experiência da perda, reafirmada por Margarida ao pontuar que não é possível entender sua dor.

Nos limiares entre passado/presente e presente/futuro, *Café e Ilha* libertam tempo/espaço de enquadramentos fixos, abrindo uma zona de passagem para que imagens apagadas ou silenciadas, por um Brasil colonial, possam ecoar. Trata-se de uma ação poética que é, a um só movimento, também política, na medida em que coloca em pauta formas de sentir e perceber o mundo que estavam invisibilizadas. Sobre este tema Rancière (2009, p. 15) explica que são processos de partilha do sensível, que implicam tanto “a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Uma partilha que não ocorre necessariamente por meio de proposições, mas, muitas vezes, a partir de práticas semelhantes, perpetuadas e reinventadas. Gestos políticos de constituição estética da comunidade que fazem irromper as invisibilidades, silenciamentos e/ou violências às quais estão expostas.

Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2009, p. 18-19).

Essa indicação de Rancière (2009) sobre uma prescindibilidade de “intenções que regem” é, em nosso ver, muito importante para a potência partilhável da experiência com os filmes, pois a inserção em cena das sensibilidades invisíveis até então, independe do conhecimento prévio das práticas ali emergentes. Trata-se de uma

forma de vida que se torna, enquanto emerge, forma de imagem. As imagens, fortes e provocativas, reorganizam nossas vidas cotidianas.

O modo de aparição das imagens se dá por meio da insuficiência e precariedade do saber e do ver. Em *Café e Ilha*, a imagem se forma em espaços intermediários, na articulação entre passado e presente, entre a banda sonora e a imagética, entre o silêncio e a fala, entre o primeiro e segundo plano, entre o dentro e fora do quadro. Para Mondzain (2008) a imagem “está entre o ser e o não-ser. O fato de ser entre é o modo do eikon [imagem-ícone], entre o ser e o nada, é esse o modo de aparição no mundo que coloca o olhar em crise, que faz com que nós vejamos, nos inquietemos, duvidemos, suspeitemos”.

Figura 6 – Henrique e Emerson, o cinema do entrelugar.



Fonte: ILHA (2018).

A pesquisa de Mondzain (2008) acerca da “imagem” relata que a palavra tem origem no latim “imago” e que o termo estaria relacionado à morte, “do desaparecimento e do que está retido daqueles que não estão mais aqui”. A narrativa da morte e a construção de imagens do entrelugar, nos filmes aqui estudados, são estratégias fílmicas que apontam para uma forma de luta e resistência. Enquanto o país permanece aprisionado, na cegueira de sua própria história, o cinema nos mostra como quebrar essas imagens de silenciamento. Emerson encontra a

maneira possível de superar a morte e o seu destino de sucumbir à ilha, dançando para Odé, entrega seu corpo e suas imagens para o cinema de Henrique. A imagem de Henrique abraçando a imagem de Emerson evoca uma colisão entre aquilo que estava irremediavelmente apartado, vida e morte, ilha e continente, visibilidade e invisibilidade. Um cinema que articula, na estrutura fílmica, modos de passagem como forma de pulsar no mundo narrativas historicamente silenciadas.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. SP: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. *In*: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos; CARDOSO FILHO, Jorge. (orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 131-145.

CAFÉ com canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2017.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. SP: Martins Fontes, 2010.

DEBAIXO D'água. Interprete: Arnaldo Antunes. Compositor: Arnaldo Antunes. *In*: **Paradeiro**. Interprete: Arnaldo Antunes. [S. l.]: BMG, 2001.

HANCIAU, Núbia Jacques. “Entrelugar”. *In*: FIGUEIREDO, Euridice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 125-141.

ILHA. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2018.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. RJ: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. Entrevista com Marie-José Mondzain (janeiro de 2008). Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. **Culture Injection**, 2008. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>. Acesso em: 25 mai 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org e Editora 34, 2009.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

GEEECAS e ROSZAS, entre o território e o filme

Lina Cirino
Scheilla Franca de Souza

Há um comum que nos une, que atravessa as obras da Rosza Filmes e enlaça as trajetórias de Ary Rosa e Glenda Nicácio, bem como as nossas, integrantes do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA). Não viemos todos dos mesmos lugares, mas nos constituímos em um espaço (em) comum. Este espaço, partilha que nos une, é a Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), uma universidade pública, com políticas afirmativas, que dialoga com o território negro onde se encontra inserida, que ainda tem um dos poucos cursos gratuitos de cinema do Brasil, e está localizada fora do eixo tradicional de produção audiovisual (Rio de Janeiro x São Paulo). A partir deste espaço em comum, e mediados por três longas-metragens da Rosza Filmes realizados respectivamente entre 2017 e 2020, propomos esta conversa¹²⁶.

1. GEEECA: O nome da produtora Rosza filmes traz um rastro que faz ver o afeto, não na fala da palavra, mas na sua escritura. Gostaríamos que falassem em que medida, para vocês, é importante um cinema de escritura própria, mas que se dá a partir do diálogo, da parceria, do encontro. “Até onde vai a brodagem?”, provoca Emerson ao questionar Henrique, em *Ilha*¹²⁷, em uma cena que se desenrola entre lembrar e fabular. E nós replicamos a pergunta a vocês da Rosza

¹²⁶ Entrevista com Ary Rosa e Glenda Nicácio, respondendo em nome da Produtora Rosza Filmes, realizada pelas entrevistadoras Lina Cirino e Scheilla Franca de Souza, em Cachoeira-BA, em 2020.

¹²⁷ ILHA. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2018.

Filmes. Cinema feito entre amigos, cinema de família, *de brodagem*, tem alimentado muitos coletivos, obras, pesquisas e discussões. Assim sendo, qual a dimensão desta brodagem no cinema de vocês?

ROSZA FILMES: Essa brodagem atravessa os nossos processos de realização, presente enquanto pensamento e entendimento da forma coletivamente criativa do fazer cinematográfico, e isso certamente está relacionado ao modo como e, principalmente, *onde*, o aprendemos. Estudar cinema na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia foi o que nos possibilitou o encontro com um grupo de colegas que se tornariam amigos e se transformariam em equipe. Viver em Cachoeira nos possibilitou o prazer de compartilhar a paixão pelo cinema atravessada pela vida pulsante da cidade, compondo planos em meio à resistência de um saber gentilmente compartilhado nas memórias das ruas, escolas, bares, debates e cineclubes. Nossa brodagem é atravessada por tudo isso, nasceu antes dos próprios filmes e, viva, segue desenhando cada processo da realização. É cinema o que nós mais gostamos de fazer juntos. Nesse sentido, ela não existe como elemento externo, mas como fundação dentro da poética e da identidade de cada filme, compondo-os com o que somos.

2. GEEECA: No primeiro longa de vocês, *Café com canela*¹²⁸, o som é explorado de forma criativa no desenvolvimento da narrativa. Por diversas vezes é como se houvesse duas cenas acontecendo ao mesmo tempo, uma na banda sonora, outra na banda imagética. Ausência e presença, passado e presente são borrados pela banda sonora, preenchendo lacunas de tempo e construindo espaços imaginários. Além disso, sobretudo em *Até o fim*¹²⁹, temos uma valorização da oralidade: há uma cena em que Geralda conta – à luz da lamparina – histórias que misturam memórias e invenções. Há, ainda, a lenda

¹²⁸ CAFÉ com canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2017.

¹²⁹ ATÉ o fim. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, 2020.

de Logunedé sendo recontada por Vilmar, num diálogo igualmente forte com a cultura oral, tão importante para este território, e ainda muito invisibilizada. O que é o som (fala, música, ruído, silêncio), como recurso estético, para a experiência criativa de vocês?

ROSZA FILMES: Existe um entendimento dentro do pensamento da produção e educação cinematográfica que defende a oralidade e os diálogos como último recurso a ser usado em filmes, sendo a ação/imagem um componente mais poderoso (ou digno). Uma das razões parte de uma ideia de fotografia como uma entidade superior ao som ou à arte; mas, também, por um certo ranço da teledramaturgia que sempre se apoiou em diálogos para sustentar a narrativa e evidenciar seus atores. Para nós, se por um lado existe um desejo de popularização das obras e de seus temas – os diálogos auxiliam, sim, na compreensão de um público mais amplo; por outro, produzindo filmes no Recôncavo da Bahia como deixar de lado a tradição oral do Candomblé ou a herança deixada pelas Griots? A oralidade se desdobra em linguagem, verossimilhança e poesia.

Um recurso utilizado em todos os nossos filmes (mais em um que em outros) é a ferramenta da “exposição” (quando um personagem conta um momento de sua história e/ou um sentimento para um interlocutor e – de quebra – para o espectador); são momentos reveladores como a que Henrique (Aldri Anunciação) revela a Emerson (Renan Motta) na ponte; ou a introdução feita por Ivan (Babu Santana) no churrasco. É o momento em que o espectador tem a possibilidade de imaginar as imagens e os sons a partir da fala da personagem (aproximando-se da contação de história). Entretanto, pode ser uma escolha de produção, como é o caso de *Até o fim*. Sabendo que gravaríamos esse filme sem recursos, o roteiro se molda ao processo de produção. O filme foi gravado com uma equipe de 11 pessoas, 4 atrizes, uma única locação e, na narrativa, tudo acontece em apenas uma noite. Com um orçamento inferior a 30 mil

reais, os diálogos e exposições se tornam a base da produção da obra (sem deixar de lado a linguagem, verossimilhança e poesia).

Em *Café com canela*, usamos o que chamamos de “Som-Memória”. É justamente uma estratégia estética/narrativa para comportar tempo presente e *flashback* – tempo e espaço colidem para gerar novos significados; presente trágico e passado feliz dividem a mesma imagem. No projeto de som, descrevemos da seguinte forma esse efeito sonoro: “O som-memória é quando o passado se representa a partir de sons, e não em imagens. Durante vários momentos do dia a dia de Margarida, esses sons invadem seu ambiente e perturbam a mulher, evidenciando o silêncio e a solidão. Não precisamos de um diálogo ou de uma narração que diga que Margarida está só, o próprio contraste de silêncio do presente e sons do passado apresenta-nos isso por associação. É a busca por uma abstração do tempo, que acreditamos que pode dar-se pela subjetividade do som. Ouvir o som de Paulinho pulando na cama (molas, respirações, risadas) colide com a imagem da mulher descabelada e de passos lentos e imprecisos indo ao banheiro. Mais importante que a visualização do passado, é a reação da personagem (no presente) deparando-se com esse passado; os cortes entre uma imagem e outra (presente-passado-presente) impossibilitam a naturalidade com que o passado aborda Margarida a qualquer momento de seu dia”. Nesse caso, não se trata de uma escolha de produção e/ou financeira, mas, uma experiência fílmica.

Se em *Café* a banda sonora é exuberante com seus sons-memória, farta trilha musical, paisagem sonora que pretende trazer cada elemento do Recôncavo [...] Em *Ilha* deixa de fazer sentido, já que estamos vendo um filme que está sendo feito diante de nós. Cada filme exige um som diferente; cada narrativa escolhe sua banda sonora.

3. GEEECA: Nos três longas-metragens da Rosza filmes, temos personagens que se constroem e reconstroem na experiência de

interação um com o outro, com suas memórias e afetos, com o território. Essa relação, muitas vezes se dá através da linguagem e nas operações estéticas escolhidas para construir as obras. Margarida e Violeta diversas vezes, na montagem, são representadas em performances de ações cotidianas semelhantes, assim como Emerson e Henrique, que desde as primeiras cenas, não raramente aparecem em planos onde um corpo espelha o do outro, ou como as quatro irmãs que vão, através do reencontro mediado pela morte do pai (que entre a vida e a morte é colocado durante todo o filme no fora de campo, estando presente apenas no discurso das filhas), na escuridão da praia, no ritmo da urgência de fumar, se redescobrimo, não sem conflito, uma às outras. Como vocês veem essas zonas de liminaridade entre o Eu e o Outro, entre o visível e o invisível, entre um plano e outro, entre o dentro e o fora de campo nos filmes de vocês, e o que vocês priorizam para construir estas relações estéticas?

ROSZA FILMES: O “outro” é sempre um agente de transformação nos nossos trabalhos. Apelidamos nossos filmes como “filmes de encontros”, as transformações, os pontos de viradas, o avançar da história e da narrativa sempre nasce da reação do “eu” diante do movimento/aparição do “outro”. Se Emerson é o “outro” para Henrique, na mesma proporção, Henrique é o “outro” para Emerson; a história só existe porque eles se encontram.

4. **GEEECA:** A dança, o cinema e o canto para enfrentar o luto e a morte também atravessam os três filmes, de formas distintas. A performance dos corpos em cena coloca a experiência estética muito próxima da religiosidade de matriz africana que permeia o cotidiano desses territórios filmados, territórios de resistência, onde a Rosza Filmes se constituiu e decidiu continuar a filmar. A arte parece ser (re) colocada no lugar do cotidiano, que constrói poéticas de entrelugar, em diálogo com um conjunto de filmes documentais e ficcionais que

alimentam a cinematografia nacional, sobretudo a partir do final da primeira década do século XXI. Créditos e dedicatórias pessoais que adicionam outros sentidos aos filmes, personalidades da região (como Dona Dalva), homenagem a amigos, a heroínas interrompidas (como Marielle em *Até o fim*, por exemplo), a literatura de Guimarães Rosa, a música do Arnaldo Antunes, o axé music, o corpo em cena que muitas vezes é o corpo por trás da câmera, a repetição de corpos e territórios filmados, ambos periféricos, a Brasil negra e que pede força para a mulher. Um cinema de resistência dentro de um território de resistência. Limiar entre vida e ficção, uma espécie de ficção de nós, entre arte e política, entre o pessoal e o coletivo, entre o visível e o invisível, entre a vida e a morte. E já que estamos imaginando a partir da morte que enlaça os três filmes, esta fronteira da existência, é possível imaginar futuros para a Brasil, para o cinema e para as formas de narrar em territórios periféricos nos dias de hoje, em meio à pandemia e a tantos atentados à democracia e às vidas dos brasileiros?

ROSZA FILMES: Os territórios periféricos sempre ocuparam lugares periféricos. Lidando com tempos e situações periféricas, suas obras são produzidas justamente neste contrafluxo, são contra hegemônicas, são fora de eixo, quebra, ruptura no sistema do fazer. Por isso descobrem linguagens, e redescobrem, de tempos em tempos, formas de produção no impossível. É preciso o exercício da invenção (de métodos e metodologias, olhares, poesia, modos de produção, roteiro, canção) para soterrar a perversidade do agora, porque a História é cíclica, vai em vem, e nós existimos, e nós resistimos, estamos aqui, e estamos juntos. Houve um período fértil de descentralização dos investimentos em cinema, o que nos possibilitou ter acesso aos recursos dos filmes *Café com canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Na rédea curta*¹³⁰ (em produção),

¹³⁰ NA RÉDEA curta. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. São Felix, BA: Rosza Filmes, em produção.

afinal ninguém faz cinema só com vontade, é necessário movimentar muita energia criativa, elétrica, mão de obra, equipamentos, fazendo com que todas as intenções caibam num baixíssimo orçamento. Para isso, é preciso estratégia, seja lá qual for o cenário. O filme *Até o fim* (2020), neste sentido, articula já na proposta do roteiro, uma estratégia sagaz, que permite com que ele seja produzido mesmo sem a captação de investimento, contando apenas com recursos próprios da produtora: quatro personagens em uma única locação, e isso nos permitiu filmar. Difícil acreditar que exista uma morte capaz de acertar as narrativas e os sujeitos periféricos, uma vez que estes estão criando e inventando com as conexões trazidas do futuro, do impossível.

5. GEEECA: O diálogo sobre o cinema – suas formas de representação e exclusão, seu lugar como campo de tensão e conflito – é recorrente nos três longas metragens lançados por vocês, cuja maioria dos personagens (além dos protagonistas, coadjuvantes) são negros. Eles não caem nos estereótipos que comumente são atribuídos aos corpos negros nas telas, tampouco são personagens explicitamente militantes. Os três filmes estão envoltos no tema afeto. De que forma o afeto é um ato político, segundo as perspectivas da Rosza, e como essa possibilidade constrói imaginários de representação (ou reapresentação) e representatividade no audiovisual?

ROSZA FILMES: Uma das coisas mais gostosas que os filmes nos trazem são as pessoas, a partir dos encontros com a equipe, com a cidade, com o elenco, com as personagens, com o público. Essas relações nos afetam durante os processos e reverberam (dentro e fora) do próprio filme, se inscrevendo na narrativa, na estética, na crença. Cada filme é, nesta sequência, produto dos afetos. Dos afetos que nos visitaram na infância, no último ano, afetos particulares, e os que alcançaram as esferas das discussões políticas de um país, os afetos que nos formam.

Quanta coisa cabe no afeto.

Para nós, a experiência de fazer um filme tem muito dessa palavra, pois nos leva à sua conjugação – tencionando papéis, funções, protagonismo, política, alteridade –, nos propõe um posicionamento diante das infindáveis possibilidades de ser, como se nos exigisse um estado de observação constante diante das voltas de um mundo que não está pronto. Neste contato, a cumplicidade (com a equipe, com a cidade, com o elenco, com as personagens, com o público) é uma prática capaz de desanuviar os sentidos da percepção, ampliando o campo de visão e de escuta, afinal o outro não está tão distante de nós, e olhá-lo é compreender (ou buscar a compreensão) dos conflitos e das vivências que o rodeiam. O outro, muitas vezes, somos nós. Outras vezes não, e por isso é tão urgente se movimentar, garantindo dinâmicas de um cinema menos ensimesmado. Mas isso não se dá apenas pela observação, porque não basta olhar e escutar, existem lugares e vivências que são singulares e não transferíveis, não adianta tentar ou querer ser: é preciso diálogo direto, conversa, trabalho, integração, fazer parte e fazer junto. O outro não está distante porque ele faz parte, está na equipe, propõe e compõe a escrita do roteiro, da direção, da cena, e isso afeta toda uma lógica de produção de poder e imaginário. Estamos partilhando formas de criação em comunidade e tecemos com cuidado as paisagens para onde apontamos. Penso que o afeto provoca isso: a ação de cuidar, uns dos outros, e sobretudo das imagens a serem produzidas, atentando-nos para o que se perpetua, para o que se eterniza no plano. Que imagens de nós estamos produzindo? Existe no nosso cinema o desejo de impulsionar liberdades.

6. GEEECA: No final de *Ilha*, temos o personagem do realizador Henrique, no momento espectador de um filme deixado na sua porta, sendo convocado ao abraço final por Emerson, que segue no

limiar entre a vida e a morte, em tela. E nós, espectadores do, então espectador, Henrique Santos, na narrativa de *Ilha*, no plano final, nos questionamos: em que medida a espectadorialidade é uma instância cara a vocês em seus processos de criação?

ROSZA FILMES: A espectadorialidade é movimento fundador de cada processo que o filme atravessa, da ideia do roteiro até o corte final. Dialogar com o espectador é o que move cada passo nosso em direção ao filme. Se em *Ilha*, Henrique e Emerson têm consciência de que estão sendo vistos e Thacle escolhe cada recorte, em *Café*, Margarida se coloca no lugar do espectador (mesmo sendo uma declaração pessoal e subjetiva de como se sente como espectadora). Não buscamos uma construção fílmica invisível, onde o espectador passeia pelas obras sem se perceber; é proposital ficarmos no limite entre a entrega do espectador e a destruição total da quarta parede, como se tivesse uma camada fina na imagem que quase reflete o processo. Às vezes, conseguimos isso com muita sutileza, outras vezes, metemos logo o pé na porta. Saber dosar isso, me parece ser um dos nossos grandes desafios – algumas vezes conseguimos, outras não, porém, a equipe sempre está na cena, o processo sempre está nas escolhas.

7. GEEECA: Andar de bicicleta quase nunca se aprende sozinho. Em *Café com canela* a bicicleta é este objeto que, presente em cena, performa o limiar entre o passado, o presente e o que ainda pode-se aprender. Esta imagem nos faz pensar ainda na ideia do ensino/aprendizagem que marca tão fortemente não apenas Violeta e Margarida, mas também Henrique e Emerson. Em ambos os casos temos um intercâmbio de posições entre mestre e aprendiz, o resgate do mestre pelo aprendiz, em narrativas de salvamento do antigo mestre, invertendo posições entre aluno e professor. Em *Até o fim*, entre as histórias contadas, vemos, na fala de uma de suas personagens – a ganhadora do Oscar – a importância da universidade, como

ponto de virada na história daquela família, onde ninguém nunca tinha alcançado o ensino superior. Através dos enredos e roteiros que se situam entre encontros, desencontros e despedidas, vemos as relações entre ensino/aprendizagem, em diversos níveis, nos três longas metragens, em maior ou menor escala, mudando o curso de vidas. Aqui no GEEECA já tivemos encontros com a Rosza Filmes para dialogar sobre processos de produção audiovisual. De que maneira esta relação com a educação marca a trajetória de vocês?

ROSZA FILMES: A escola sempre foi um lugar de presença, e ambos pudemos ter, cada um ao seu tempo e ao seu modo, encontros que aconteceram dentro da escola. O meu por exemplo, foi com o teatro. Comecei a fazer pequenas peças que eram apresentadas no pátio e me geravam uma grande satisfação, a possibilidade de recriação de um universo, que de uma determinada forma, quebrava, ou melhor, afrouxava as regras de uma instituição. E não era uma ação solitária, era uma ação de grupo, de turma, trupe, essa noção e esse gosto pelo coletivo já nascia ali, mediado pelo interação com o teatro, que propunha métodos inéditos para uma aprendizagem espontânea. Depois, mais, tarde, ao cursar a graduação em cinema, ao iniciar a produção cultural e a realização de filmes, consigo ter um olhar mais generoso sobre o estado de aprender, e entrecruzar essas linhas, uma vez que se aprende muito no quintal de casa também, com a família, com os amores, de forma que esta relação de ensinar e aprender é contínua, da própria vida. O não saber também é um estado, e é legítimo, sobretudo quando não se teve historicamente acesso, fala, escrita. Diante dessa conjuntura, o lugar do aprender se torna mais necessário ainda, porque não está ligado somente à transmissão de um sistema de conhecimento, mas se vincula diretamente à possibilidade de invenção de respostas, invenção de meios e planos B para dar conta do desejo de produzir. Tenho pensado que o cinema que nasce do não

saber, que nasce dos que não foram escolhidos, é obrigado, já no início da sua concepção, a se debater com os contornos de uma realidade, e é olhando para ela que estes sujeitos planejam e criam estratégias de produção. É olhando para os mestres e mestras do dia a dia que este cinema se movimenta e locomove linguagens, aprende para sabotar e afrouxar de vez as regras dos escolhidos.

Pelo retrovisor: Grupo de análises e práticas fotográficas

Danilo Scaldaferrì

Lá atrás, por volta de 1940, surgiram as câmeras *Single Lens Reflex* (SLR)¹³¹: as máquinas fotográficas passaram a usar um *espelho para melhor olhar para frente*, para corrigir o enquadramento, para evitar o erro de paralaxe... Fotografar é também isso: olhar para frente para se ver melhor, enquadrar o mundo e, ao apertar o botão de disparador, se revelar junto com as imagens. No final da primeira década desse novo milênio, as câmeras *Digital Single-Lens Reflex* (DSRL) sacudiram o campo da produção audiovisual e cinematográfica. Quando as máquinas fotográficas (DSRL) começaram a filmar e a viabilizar “planos de cinema”, mais gente pôde se ver e se mostrar através dos filmes. E o espelhinho estava lá, na máquina, entre a lente o nosso olhar; cumprindo uma simples tarefa técnica, mas também, metaforicamente, aludindo à ideia de que fotografar é ver através do espelho, se ver, refletir-se. O curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) nasceu e vem se desenvolvendo contemporaneamente a esses avanços tecnológicos e é especialmente atravessado pela metáfora dos espelhos; atua cotidianamente no sentido da multiplicação e diversificação dos reflexos, da descentralização das imagens refletidas nas telas (e sobre as quais refletimos).

¹³¹ Uma câmera reflex monobjetiva (*single-lens reflex camera, SLR*), é uma câmera que usa um sistema de espelhos de movimento semi-automático que permite ao fotógrafo ver exatamente o que será capturado pelo filme; diferente de câmeras pré-SLR nas quais a visão através do visor pode ser bem diferente daquela capturada no filme.

Figura 1 - Print de tela de exercício do Grupo de Fotografia (2018).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2018).

Desde que me juntei ao corpo docente do Centro de Artes Humanidades e Letras (CAHL), da UFRB, no final de 2012 - com vistas a assumir disciplinas dedicadas à feitura e às reflexões acerca das imagens - pensava em montar um grupo que se encontrasse periodicamente para a realização constante de práticas fotográficas; assim como para fomentar discussões teóricas destinadas ao desenvolvimento de metodologias de análises que nos permitissem melhor entender as imagens dos filmes e obras audiovisuais. Naquele período, eu estava enfrentando as etapas finais do processo de doutoramento¹³². Minha ideia era que esse imaginado grupo fosse atravessado (e vice-versa) pelas investigações, bibliografia e escrita da tese que àquela altura já estava bem avançada. Assim, poderíamos, como se estivéssemos em uma espécie de laboratório audiovisual, testar descobertas daquele meu percurso de pesquisa, experimentar as metodologias em desenvolvimento e também realizar imagens, usar os equipamentos disponíveis, desvendar as potências das novas câmeras que estavam à mão, acender as luzes, enxergar caminhos fotográficos para as nossas obras e projetos. E assim temos feito: desde de 2013, vimo-nos fazendo!

Quando a ideia de escrever a respeito da trajetória do *Grupo* atçou, pela primeira vez, a minha memória, a reposta veio em forma de Cachoeira: um fluxo constante e indomável de planos, luzes, cores, flashes, imagens, debates... escorrendo, escapando. De

¹³² Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. FCOM-UFBA. Tese: *Estratégias da Confeção da Imagem e da Montagem; do Palace II às Cidades de Deus e dos Homens: Questões de Estilo e Autoria*, defendida em 2014.

um modo geral, os nossos encontros, debates, atividades práticas e reflexivas foram se (nos) atropelando ao longo desses últimos sete anos. Essa sensação de atividades e reflexões em cascata, desaguando sem parar, contornando as barreiras, fugindo ao controle e ao represamento, a princípio parecia vetar a produção de um texto. No entanto, tal e qual as enxurradas que sempre encontram os seus caminhos, esse “*fluxo constante e indomável*” e as nossas “*reflexões em cascata*” revelaram-se, justamente, aquilo que de mais interessante tínhamos para compartilhar. *FIAT LUX!* Essa jornada de (re)visão das atividades, arquivos, imagens e textos do grupo, levou-me por mares “nunca d’antes navegados”. E aquilo que a memória, de imediato, me apresentava como caótico, acabou por se transmutar em uma instigante estrutura rizomática.

E lá vamos nós. Desde que os primeiros interessados atenderam ao chamado que fiz circular pelas salas e corredores do CAHL, desde o primeiro encontro, alguns Alicerces foram construídos: 1) escolheríamos sempre algum “recorte” a partir do qual aprofundaríamos nossas investigações; 2) veríamos, juntos, filmes/obras audiovisuais cujas imagens dialogassem com o recorte previamente eleito; 3) o nosso debate deveria orbitar a direção de fotografia das obras, focar na “aparência”, estar sempre atento às questões de estilo e autoria; 4) as discussões deveriam ser especialmente conduzidas no sentido de desenvolver um método de análise para a direção de fotografia audiovisual; 5) nossas práticas deveriam estar intimamente vinculadas às descobertas advindas da fruição das obras e das reflexões coletivas; 6) o arremate dos “5 passos” anteriores poderia ser pequenas peças audiovisuais e/ou textos analíticos.

A nós interessava especialmente os mecanismos imagéticos/fotográficos através dos quais as histórias materializavam-se na tela, “o enunciado em sua materialidade, o texto que se encarrega da história

a ser contada” (AUMONT, 1995, p. 106). “O estilo não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra” (BORDWELL, 2013, p. 22). Como o faz Ismail Xavier, assumimos que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é sempre um fato de linguagem” (XAVIER, 2005, p. 14).

O debate acadêmico em torno das questões de autoria e estilo de obras realizadas coletivamente está em pleno desenvolvimento e aprofundamento. A tradição da análise fílmica, costumeiramente, “simplificou” a questão da autoria, atribuindo o “status” de autor, via de regra, aos diretores dos filmes. Sempre esteve no cerne da nossa proposta tensionar o lugar dos autores, assim como as fronteiras entre arte e técnica, falsa dicotomia sobre a qual se equilibra o trabalho do(a)s diretores(a)s de fotografia. Ao longo das nossas reflexões acerca das aparências das obras que compuseram o *corpus* de estudos do *Grupo*, em geral, encaramos as opções visuais/imagéticas como resultante das decisões de uma instância autoral; composta por uma combinação complexa de subjetividades.

Então, em 2013, tentando-nos equilibrar sobre estes alicerces – não tão concretos e muito mais fugidios do que parecem ser quando lidos assim em “forma” de 1, 2, 3, 4, 5 e 6 – demos início à trajetória sobre a qual, pelo retrovisor, lanço este olhar. Em tempo, além destes pilares explicitados, havia também outras combinações fundamentais: iríamos nos divertir, seríamos leves, não nos deixaríamos transformar em mais uma tarefa a ser cumprida sem ânimo, só por obrigação.

São tantas lembranças boas dos encontros, a leveza, o aprendizado espontâneo, a fumaça de pó de café e a cervejinha no final das atividades práticas, claro! Sou grata a toda liberdade de experimentação que vivenciei com o grupo, aos debates e descobertas de estéticas, às tardes que saímos por Cachoeira gravando as narrativas que inventávamos para explorar a estética pesquisada, aos risos e principalmente à descoberta da possibilidade de ter prazer e diversão no trabalho.

Foi com o grupo que reafirmei o meu desejo de ser fotógrafa e tive coragem para seguir batalhando um espaço nesta área tão concorrida (informação verbal)¹³³.

Acordos firmados, cartas postas na mesa, elegemos o recurso da “câmera na mão” como primeiro “recorte” de investigação do *Grupo*; e o primeiro fotógrafo sobre o qual ajustamos o foco e cujas imagens experimentamos nos “tubos de ensaio” do nosso laboratório visual foi o brasileiro Adriano Goldman. Adentrávamos aquela seara com vontade de experimentar caminhos, mas sem pressa de encontrar uma saída, “andar pra ver como é”, testar caminhos caminhando.

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir porque algumas trilhas são acessíveis e outras não (ECO, 1994, p. 33).

Quando se discute a potência autoral da direção de fotografia, focar nos “rastros” deixados pela operação da câmera nas mãos do responsável pelas imagens é um caminho bastante produtivo; justamente por essa opção de imprimir nas obras as marcas do corpo que conduz seus movimentos. “A relação da câmera com o sujeito que detona seu mecanismo constitui a alma, o umbigo da representação na forma de imagens-câmera em movimento” (AUMONT, 2011, p. 76).

É muito comum “ouvir” de profissionais da direção de fotografia a respeito dessa aura da câmera da mão, da íntima e instigante interação que se estabelece entre o corpo, a máquina e a cena. “Com a câmera na mão a operação é muito mais instintiva e independente”, diz Jacob Solitrenici (CINEMATOGRAFIA, 2008). “A operação de câmera é a caligrafia do cinema, a escrita do filme depende muito da operação da câmera”, de acordo com Carlos Ebert (CINEMATOGRAFIA, 2008).

¹³³ Depoimento de Carla Caroline Neri concedido a Danilo Scaldaferrri em 2020. Carla Neri foi integrante do grupo em 2016, 2017 e 2018.

Segundo Dib Lutfi (A CÂMERA..., 2005): “tem um movimento íntimo, resultante da relação da câmera com o operador, que só a câmera na mão permite [...] é um diálogo sem intermediário, entre a máquina e o fotógrafo”. Carla Neri, integrante do nosso *Grupo*, revela:

ainda lembro da sensação de segurar a câmera pela primeira vez. A euforia e pavor de poder tocar aquele objeto tão mágico me fez ser uma das últimas da turma a pegá-la. Quando finalmente tomei coragem, ainda tímida, segurei firme a câmera, foi uma das melhores sensações que tive na vida. Nesse dia tive certeza que queria muito compor imagens, brincar com luz, pôr em prática as minhas inquietações imagéticas (informação verbal)³.

Na primeira década deste milênio, Adriano Goldman se firmava como um dos mais premiados diretores de fotografia do Brasil. Ele é de uma geração que enfrentou, no início da carreira, os impactos do período Collor; quando o cinema brasileiro praticamente esteve paralisado. Fazia parte de um “time” de profissionais da imagem que teve de trabalhar nos mais diversos campos da realização audiovisual para manter-se filmando, enquadrando o mundo, “apertando o *rec* da câmera”. Ao longo da sua trajetória, Goldman foi fazendo de-tudo: programa infantil para tv, publicidade, seriados, vídeo clipes, filmes e o que fosse aparecendo¹³⁴. Essa “disposição” de Goldman para uma diversidade de realizações, uma liberdade que não o deixava apenas atrelado à sétima arte, nos interessava bastante. Era uma trajetória com a qual nos afinávamos. No momento em que dávamos a largada na maratona do *Grupo*, as portas de Hollywood começaram a abrir-

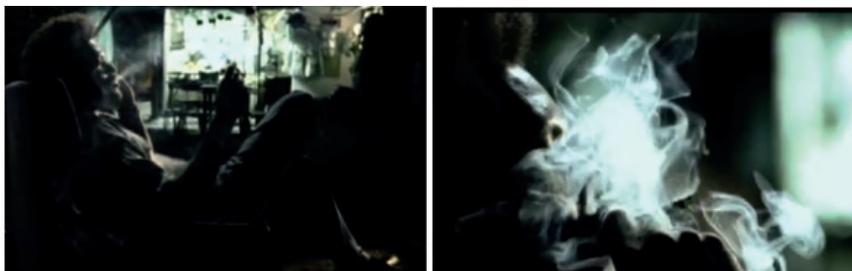
¹³⁴ No início dos anos 2000, Adriano Goldman foi escalado para dirigir a fotografia da série *Cidade dos Homens*; pelo trabalho ganhou o prêmio da ABC (Associação Brasileira de Cinematografia) de Melhor Fotografia para Programa de TV em 2001. Dali em diante a carreira do fotógrafo ascendeu em curva íngreme. Fez a fotografia de *O ano em que meus pais saíram de férias*, dirigido por Cao Hamburger, novamente premiado pela ABC, e com o mesmo diretor fez a série para HBO, *Filhos do Carnaval*; merecedora de mais outro prêmio da associação. No final da primeira década deste milênio, Goldman foi indicado para trabalhar fora do Brasil com um cineasta mexicano iniciante. Goldman, então, filmou, sob a direção de Cary Fukunaga, *Sin Nombre*. Com o filme, Fukunaga ganhou o prêmio de melhor diretor no conceituado festival de Sundance e Goldman, o de melhor fotografia.

se para o diretor de fotografia brasileiro. Goldman edificou uma sólida carreira no exterior. De acordo com uma reportagem de O Globo (2012), “Goldman é o olhar brasileiro no cinema americano”.

Selecionamos, do vasto currículo de Adriano Goldman, uma grande diversidade de obras: videoclipes, documentários, filmes de longa metragem, séries televisivas... tendo em vista encontrar naquelas “peças” audiovisuais recursos recorrentes, traços marcantes nas imagens para que pudéssemos avançar em questões - sobre estilo e autoria - que atravessassem a trajetória dele. Embora nosso foco estivesse ajustado para a “aparência” das obras, nosso desejo era sempre o de vencer a superfície, mergulhar fundo. Diante de algumas constatações advindas da etapa de fruição das obras e debates acerca do que víamos juntos na tela, partimos para a esperada primeira atividade prática do grupo.

Optamos por um caminho bem objetivo: destacamos das obras que assistimos algumas cenas que condensavam aspectos que considerávamos relevantes na trajetória de Goldman e tentamos “imitá-las”. Essa prática de “emulação”, que se tornou constante na trajetória do *Grupo*, não tinha como objetivo resultar igual às sequências das obras que estudávamos, nossa meta era sempre identificar os “problemas” fotográficos envolvidos e encontrar soluções possíveis com os equipamentos e estrutura que tínhamos à mão.

Figura 2 - Print de tela de Episódio da série Filhos do Carnaval (direção de fotografia Adriano Goldman).



Fonte: Filhos do Carnaval (2006).

Figura 3 - Frames dos planos do exercício de “emulação” do grupo de fotografia (2013).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2013).

Depois desse primeiro percurso através da trajetória de Adriano Goldman - e à medida que íamos, de fato, nos conhecendo melhor e desenvolvendo um sentimento autêntico de grupo - os novos enquadramentos teóricos e atividades práticas foram “se impondo”, como se a cada nova conquista, sempre que conseguíamos “fincar raiz” em algum terreno, uma nova ramificação nos conduzia por outros caminhos: remetendo aqui àquela estrutura rizomática que pude enxergar quando revisitei nossos arquivos e imagens do *Grupo*, as pastas e “gavetas” da memória.

Por exemplo, depois que assistimos e debatemos a fotografia do filme *Sin Nombre*, parceria de Goldman com o cineasta mexicano Cary Joji Fukunaga, diversos aspectos fotográficos notáveis nessa primeira empreitada internacional de Goldman (entre eles, a imponência da câmera na mão) nos conduziram para outras três obras cinematográficas: *Amores Brutos*¹³⁵ (2001), *21 Gramas*¹³⁶ (2003) e *Biutiful*¹³⁷ (2011); ambas frutos da profícua parceria ente os mexicanos Alejandro González Iñárritu (direção) e Rodrigo Pietro (direção de fotografia). Diante de novas obras “eleitas” replicamos a metodologia que vínhamos construindo ao perseguir os passos de Goldman.

¹³⁵ AMORES Brutos. Direção: Alejandro Gonzalez Iñárritu. Mexico, 2000.

¹³⁶ 21 GRAMAS. Direção: Alejandro Gonzalez Iñárritu. EUA, 2003.

¹³⁷ BIUTIFUL. Direção: Alejandro Gonzalez Iñárritu. Espanha/Mexico, 2010.

Todas essas atividades de “reprodução” de cenas escolhidas do *corpus* sobre os quais discutíamos, apesar de parecerem, à primeira vista, exercícios simplórios, sempre nos abriam um amplo horizonte através do qual íamos compreendendo o imenso leque de fatores que precisavam estar combinados e afinados para que um plano, aparentemente simples, pudesse ser realizado.

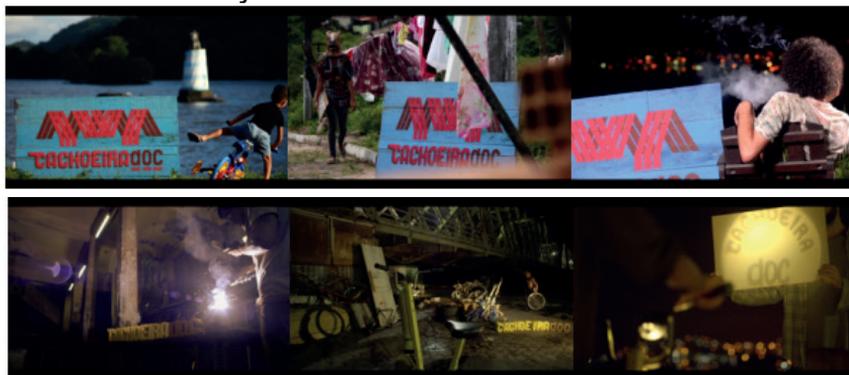
Estudávamos filmes e diretores de fotografia para reproduzirmos algumas cenas depois das pesquisas e debates. Usávamos de artifícios mais baratos e simples, com os equipamentos que tínhamos para reproduzir essas cenas. Um exemplo foi o uso de fita duxex e de um único refletor para criar a sombra de uma cortina persiana, típica do cinema noir, e queimar pó de café para termos uma fumaça mais densa através da qual se destacasse a fotografia da cena. Era desafiador e incrível (informação verbal)¹³⁸.

Desde 2012, ao chegar na UFRB, estreitei vínculos com o Festival de Documentários de Cachoeira (CachoeiraDoc). Em 2013, na quarta edição, já com o grupo “em funcionamento”, propus à coordenação do festival que nós assumíssemos a cobertura audiovisual do evento, a produção das vinhetas e das peças de divulgação. E assim, de lá pra cá, o *Grupo de Análise e Práticas Fotográficas* tornou-se parceiro constante do CachoeiraDoc. Estivemos juntos e atuando em todas as edições seguintes. A realização das vinhetas do festival transformou-se numa “missão” anual do grupo. Tarefa sempre aguardada com muito expectativa e animação.

Apesar de ter iniciado a prática e o gosto pela fotografia antes mesmo do início da graduação, foi nos encontros do *Grupo*, através das nossas atividades, como a criação de vinhetas para o Festival CachoeiraDoc, que pude experimentar mais e descobrir o que eu gostava e me influenciava na fotografia (informação verbal)⁸.

¹³⁸ Depoimento de Liz Ricardo Neri concedido a Danilo Scaldaferrri em 2020. Liz Riscado foi integrante do *Grupo* em 2013, 2014, 2015 e 2016.

Figura 4 – Frames vinhetas CachoeiraDoc.



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2013 - 2016).

Conforme declarado lá no início deste texto, esta é uma escrita que almeja acessar memórias e, como método, permitir-se ser atravessada por elas. As imagens que conduzem essa narrativa foram-se impondo ao passo em que cada antiga pasta era aberta. No meio desse processo, o clique em um vídeo chamado *A Espera*, fez rememorar um processo que não se encaixava na trajetória que se vinha delineando na minha cabeça. Aquele desvio de curso tinha sido injustamente negligenciado pela minha memória. Quase como uma vingança por ter sido “esquecida”, aquela pequena peça audiovisual, que realizamos em meados de 2014, fez muito sentido agora, nesse período de quarentena, quando estamos todos em um angustiante estado de espera. O nosso pequeno “filme” era uma adaptação livre, com um *plot point* bem humorado, para um conto de Monclar Valverde.

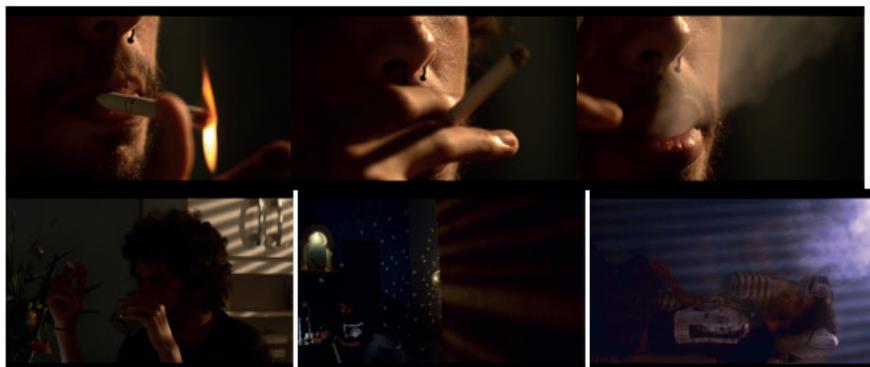
Estive, enquanto isso, observando a ação do tédio - destrutiva; minha consciência já não correspondendo ao meu entusiasmo; um indício de pânico, quase nada; apenas um abismo depois de todo o sonho. E, mais que isso, ainda uma espera (outra, não mais aquela): uma suplicante demanda de sentido (VALVERDE, 2000, p. 13).

Depois das primeiras atividades práticas, e à medida que íamos revendo o material que produzíamos e avaliando os resultados,

uma questão - a princípio técnica - passou a frequentar com muita assiduidade as conversas do grupo: a deficiência das câmeras com as quais trabalhávamos naquele período para lidar com zonas de escuridão, para registrar bem a “imagem das sombras”. Essa inquietação que nos perseguia e a vontade de investir mais nesse tema induziram um caminho inverso daquele que estávamos trilhando. Dessa vez, ao invés de tentarmos encontrar soluções técnicas para questões estéticas, nosso percurso seguiu “na contramão”: fomos atrás de subsídios estéticos/expressivos para enfrentar aquele impasse técnico.

Passeamos então por algumas obras do *Cinema Noir*, discutimos as imagens, os recursos fotográficos e as opções estilísticas do gênero - que tão bem lançou mão das sombras, da escuridão, do claro/escuro, das difusões esfumadas - para, a partir dessas reflexões, imaginar uma prática que nos impusesse o enfrentamento daquela “deficiência” do equipamento. Investigamos modos e técnicas que nos permitissem investir em uma estética *noir*, driblando os obstáculos impostos pela câmera que usávamos, buscando, na “caixa de ferramentas” que tínhamos, soluções para aquela questão.

Figura 5 - Frames exercício A espera (2014).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2014).

O caminho pelas frestas, luzes e sombras da estética *noir* - e a realização do nosso filme/exercício, baseado no micro-conto de Monclar Valverde - encerrou o que a memória de hoje me faz crer que foi o nosso “primeiro ciclo”.

Em 2015/2016, compartilhei com a professora Cyntia Nogueira a coordenação do Cineclube Mário Gusmão, ainda nos primeiros encontros com a equipe do cineclube, surgiu a ideia de estruturar uma parceria com o *Grupo de Análises e Práticas Fotográficas*. A proposta era que o grupo de fotografia elaborasse uma das mostras de filmes que seriam realizadas pelo Mário Gusmão. De imediato, aceitamos o convite e nos pusemos a pensar em um novo “recorte” a partir do qual poderíamos conceber uma mostra de filmes, escrever textos, conduzir debates e atividades.

E, novamente, nos vimos desenrolando fios daquele mesmo novelo no qual nos embrenhamos desde as primeiras conversas. Estivemos por tanto tempo refletindo e investigando sobre o recurso da “câmera na mão” que nos pareceu o óbvio ululante quando o nome Dib Lutfi surgiu logo na primeira conversa na qual debatíamos a parceria proposta com o Cineclube. Para dar conta da empreitada de realizar uma mostra que apresentasse (re)visões e reflexões acerca da obra de Dib Lutfi, mergulhamos fundo na filmografia daquele que é considerado o “homem com a câmera na mão” do cinema brasileiro. Vimos e revimos e debatemos muitos dos mais de 60 filmes cuja fotografia tem a assinatura Dib Lutfi.

Quanto mais estudávamos, pesquisávamos, líamos e ouvíamos a respeito da carreira e da obra de Dib, mais tínhamos a certeza do quão acertada tinha sido aquela escolha e do quão produtivo era aquele percurso que decidimos encarar. No documentário *A Camera de Dib Lutfi* (2005), segundo Lauro Scorel, “Dib era um dos únicos operadores

de câmera que imprimiam estilo ao seus filmes”. Para Cacá Diegues, “de alguns dos filmes em que trabalhou, Dib podia ser considerado coautor, tamanha importância do trabalho dele”. Mario Carneiro explica que, em um dado momento da cinematografia brasileira, “Dib virou um instrumento a mais com o qual os diretores e roteiristas podiam contar, os roteiros passaram a ser imaginados em função dos movimentos que ele seria capaz de fazer”. Quando confrontado com tais assertivas, Dib garante, sorrindo, que “apenas fazia o que pediam para ele, o que era para ser feito. (A CÂMERA..., 2005).

O processo de preparação da mostra nos fez entrar por searas ainda desconhecidas, até então não experimentadas; a reflexão em torno da curadoria dos filmes, por exemplo, era para nós um campo do qual muito pouco sabíamos. Tentamos recorrer às questões que nos eram caras – e sobre as quais estávamos já pesquisando – e decidimos escolher filmes que fossem resultantes das parcerias (diretor & diretor de fotografia) mais significativas da trajetória de Dib Lutfi¹³⁹. No curso das discussões do grupo, desde o início das nossas atividades, sempre nos dedicamos a investigar o modo como a interação direção/direção de fotografia é determinante para enfatizar e viabilizar as potências autorais dos profissionais envolvidos.

A “empreitada” Dib Lutfi resultou não apenas nas sessões e debates. Conseguimos também produzir, imprimir e distribuir um catálogo da mostra, 26 páginas com textos e imagens¹⁴⁰ que condensavam um tanto daquela rica e muito produtiva jornada. Com

¹³⁹ A Mostra Dib Lutfi ocorreu no Centro de Artes Humanidades e Letras, entre os dias 18/01 e 27/01 de 2016. Exibimos 6 filmes; todas as sessões seguidas de debates conduzidos pelos membros do grupo de Fotografia e do Cineclube. Decidimos eleger 6 parceiros importantes na trajetória de Dib Lutfi e tentar contemplar as 5 décadas de serviços prestados por ele ao cinema nacional: Esse Mundo é meu, de Sérgio Ricardo; O Desafio, de Paulo César Saraceni; Fome de Amor, de Nelson Pereira dos Santos; Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra; Quando o Carnaval Chegar, de Cacá Diegues e Carreiras, de Domingos Oliveira.

¹⁴⁰ O nosso percurso de investigação acerca da trajetória de Dib Lutfi (textos e imagens) foi organizado em uma especialíssima diagramação, assinada pelo então estudante de jornalismo da UFRB, membro do cineclube Mário Gusmão, Fábio Rodrigues Filho.

a Mostra Dib Lutfi, conseguimos concretizar um desejo que tínhamos desde os primeiros encontros: transformar, também, em textos nossas experiências e investigações.

Figura 6 – “Recortes” do catálogo da Mostra Dib Lutfi (2016).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2016).

O período posterior à Mostra Dib Lutfi coincidiu com a conclusão da graduação daqueles primeiros membros – o grupo da(o)s pioneira(o)s que estiveram junto(a)s comigo, desde as primeiras conversas. Durante esse momento de transição, o(a)s nova(o)s integrantes iam recebendo da(o)s mais antiga(o)s alguns mapas já delineados ao mesmo tempo em que iam propondo novas trilhas. Assim, quando apresentávamos aos recém chegados os nossos percursos anteriores, acabamos encontrando pistas que nos levaram à uma nova viagem.

Voltamos ao México

Durante aquele nosso já citado “passeio” pelas obras da “dupla” de mexicanos Alejandro González Iñárritu & Rodrigo Pietro, volta e meia “esbarrávamos” em alguma referência ao fundamental serviço prestado à cinematografia do México (e mundial) pelo diretor de fotografia Gabriel Figueroa. Todos que se dedicam à história do cinema mexicano são unânimes ao defender a ideia de que Figueroa contribuiu decisivamente para a construção da identidade visual do país. De acordo com Cakoff (1995) “O mexicano Gabriel Figueroa é o

mais notável diretor de fotografia do cinema latino-americano. Sua arte definiu a estética do cinema mexicano”. Segundo Labaki (1995), “Gabriel Figueroa é um dos raros fotógrafos da história do cinema a disputar ou dividir com cineastas o lugar de ‘autor’ de um filme”. “Um filme de Gabriel Figueroa. É muito raro que o nome do fotógrafo se sobreponha ao do diretor, mas muitas vezes era o que acontecia quando o mexicano Figueroa (1907–1997) assumia a direção de fotografia de algum filme”, escreveu Oricchio (2012).

A trajetória de Figueroa e a sua obra pareciam se adequar muito bem àquele percurso que estávamos trilhando. As questões de estilo e autoria que vinham norteando nossas reflexões encontravam um terreno muito fértil à medida que íamos conhecendo mais as suas imagens e histórias. Os quadros, as sombras, a luz e especialmente as nuvens de Figueroa instigavam nossos encontros. Quando Figueroa morreu, em 1997, Leon Cakoff escreveu “E que disto ninguém duvide. Gabriel Figueroa vai para o céu porque o céu é uma invenção sua” (CAKOFF, 1997). E lá fomos nós em mais uma jornada; frequentamos o México de Figueroa e saímos pelas margens do rio Paraguaçu à procura de luzes, personagens e enquadramentos que nos remetessem ao “estilo” do fotógrafo. A partir das nossas conversas e debates acerca da visualidade proposta por Gabriel Figueroa, fizemos alguns dos já “tradicionais” exercícios de “imitação” e também experimentamos uma pequena “peça” audiovisual inspirada e contaminada pela “atmosfera” apreendida.

Lembro-me bastante daquela tarde na beira do rio, em busca das imagens de Figueroa. Brincamos bastante com a posição do sol na imagem, baixando o tripé da câmera quase na linha do chão para conseguir capturar o céu e criar silhuetas. Nesse dia, consegui ver a importância das referências na direção de fotografia colocadas na prática. O trabalho de pesquisar as referências para a imagem, a partir de um fotógrafo específico, e

aplicá-las na nossa direção de fotografia, nos tirou do nosso próprio olhar viciado em relação às coisas, nos dando uma nova perspectiva em relação a como iríamos filmar cada cena, e abrindo com isso um novo campo de possibilidades (informação verbal)¹⁴¹.

Figura 7 – Frames do exercício inspirado por Gabriel Figueroa (2017).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2017).

Depois dessa imersão no preto e branco de Gabriel Figueroa e particularmente provocados pela metodologia de análise desenvolvida por Renato Pucci Junior no livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o Neon-Realismo*, decidimos iniciar uma investigação dedicada a um “estilo” visual no cinema que denominamos de *Direção de Fotografia Neon*. Pucci Junior (2008) dedica-se a uma “trilogia paulista” realizada em meados dos anos 80¹⁴², para defender uma série de procedimentos e métodos de aproximação e compreensão das obras que naquele momento pareciam muito produtivas para as nossas investigações.

Pesquisar a história dos estilos significa explicitar as normas vigentes em um período: que alternativas

¹⁴¹ Depoimento de Lucas Bonillo concedido a Danilo Scaldaferrri em 2020. Lucas Bonillo foi integrante do grupo em 2017 e 2018.

¹⁴² *Cidade Oculta*, 1986; *Anjos da Noite*, 1987 e *A Dama do Cine Shangai*, 1988; ambos com direção de fotografia assinada por José Roberto Eliezer, com muita ênfase e destaque ao *neon*.

estão disponíveis em relação ao que é e ao que não é permitido fazer? Essas normas são idealizações empíricas fundadas no exame de filmes. [...] Trata-se, por consequência, de se debruçar sobre os filmes, num corpo a corpo analítico, mas sem a ingenuidade da análise às cegas (PUCCI JUNIOR, 2008, p. 18-19).

A partir do *corpus* e do percurso analítico proposto por Pucci Junior (2008), investigamos diversos outros filmes que acreditávamos compartilhar desse estilo *Neon*, enfrentamos novamente um processo de curadoria, selecionamos 4 obras¹⁴³, promovemos sessões e debates, investigamos questões estilísticas e, ao final dessa caminhada iluminada por tantas e tão distintas luzes coloridas, realizamos atividades práticas que buscavam refletir e experimentar aquelas nossas descobertas.

Figura 8 - Making of Atividade Fotografia Neon (2018).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2018).

No segundo semestre de 2019, último período de encontros do *Grupo* antes desse recolhimento imposto pela pandemia de Covid-19, tivemos um projeto de extensão aprovado e contemplado com uma bolsa Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária (PIBEX). Além de seguirmos o curso de reflexões práticas com as quais já estávamos acostumados, experimentamos também atividades (especialmente oficinas) que atingiram pessoas de fora da universidade e estudantes de outros cursos interessados em imagens, em práticas e técnicas fotográficas. Nosso horizonte estava

¹⁴³ *Cidade Oculta*, 1986; *O Fundo do Coração*, 1981; *Enter the Void*, 2009; *Demônio de Neon*, 2016.

se ampliando, os trancos e barrancos e novos desafios enfrentados a partir dessas ações extensionistas anunciavam para 2020 novos percursos – por outros “bosques”; tínhamos reformulações e revisões a serem feitas, alguns ajustes de foco já estavam previstos... a mirada no retrovisor que planejávamos fazer deveria ter sido diferente desta que resultou neste texto... era para estarmos juntos e aglomerados... imaginando outros planos, acendendo refletores, “apertando o *rec* das câmeras”. Não deu. Mas cá estamos, “congelados” nas imagens que contam essas histórias, mas mesmo assim em fluxo constante, enxurrada: em viva Cachoeira!

Figura 9 – Oficinas de Fotografia (PIBEX 2019).



Fonte: Acervo do Grupo de Análise e Práticas Fotográficas (2019).

Referências

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa, Portugal: Ed. Textos e Grafia, 2011.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CAKOFF, Leon. Figueroa traduz México para o cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Seção Ilustrada, 20 jun. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/20/ilustrada/1.html>. Acesso em: 15 dez. 2020.

CAKOFF, Leon. Figueroa inventou o céu e agora caminha por lá. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Seção Ilustrada, 1 maio 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/01/ilustrada/19.html> Acesso em: 15 dez. 2020.

A CÂMERA de Dib Lutfi (documentário). Direção: William de Oliveira. Vitória: FAESA, 2005. (52 min.)

CINEMATOGRAFIA (documentário). Direção: Gabriel Barros. Produção: Tango Zulu Filmes, 2008. (234 min.)

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FILHOS do carnaval. Direção: Cao Hamburger. [S.l.]: HBO e O2 Filmes, 2006. DVD.

O GLOBO. Adriano Goldman, o olhar brasileiro no cinema americano. **O Globo Cultura**, Rio de Janeiro, 20 out. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/adriano-goldman-olhar-brasileiro-no-cinema-americano-6465218>. Acesso em: 15 dez. 2020

LABAKI, Amir. Livro registra o olhar de Gabriel Figueroa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Seção Ilustrada, 26 out. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/26/ilustrada/20.html>. Acesso em: 16 dez. 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Miradas Múltiplas: a foto-pintura de Gabriel Figueroa. **Estadão**, São Paulo, Seção Cultura, 29 out. 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/diario-da-mostra-2012-miradas-multiplas-a-foto-pintura-de-gabriel-figueroa/>. Acesso em: 18 dez. 2020.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós moderno: o neon realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VALVERDE, Monclar. **Objetos de papel**: textos híbridos. [S.l.]: Letras da Bahia, 2000.

Antoine Doinel: desconstruindo o personagem

Evanize Silva Santos

Paris, França, 1959. No contexto do que seria um movimento de vanguarda inspirador para o cinema mundial, a *Nouvelle Vague*, nasce Antoine Doinel, personagem criado por François Truffaut e interpretado por Jean-Pierre Léaud, que permaneceria no imaginário e obra do diretor por 20 anos. Retomo este personagem 60 anos depois como uma homenagem a este símbolo da “nova onda” francesa, das várias faces do amor e da linguagem cinematográfica. Um homem comum em desenvolvimento, com Paris à sua volta, seus amores e seus conflitos. Um extenso ensaio sobre a masculinidade e suas contradições. Apesar de ser um personagem marcante na filmografia de Truffaut, os estudos publicados sobre Antoine Doinel ou sobre os filmes em que protagoniza, tomam como referência apenas os aspectos sociológicos. Nessa perspectiva, a pesquisa surge da necessidade de um estudo pelo viés do próprio cinema e sua dramaturgia. Debruça-se na análise de cinco filmes que integram a filmografia de François Truffaut realizados entre 1959 e 1979, nos quais Antoine Doinel é protagonista e se revela como um *alter ego* de seu criador à medida em que suas vidas se entrelaçam diante do teor autobiográfico presente em cada filme.

Da adolescência até a fase adulta, acompanhamos Doinel em *Os Incompreendidos*¹⁴⁴ (1959), considerado um dos precursores da *Nouvelle vague*; *Antoine e Colette*¹⁴⁵ (1962), curta-metragem que compõe o longa “Amor aos 20 anos”, filme que reúne curtas que

¹⁴⁴ OS INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse; Distribuição brasileira: Filmes do Estação, 1959. DVD.

¹⁴⁵ ANTOINE e COLETTE. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse. 1962. DVD.

retratam o amor da juventude em diversas cidades do mundo pelo olhar de diferentes diretores; *Beijos proibidos*¹⁴⁶ (1968) que marca um recomeço da vida de Antoine e a passagem para a vida adulta, além de possuir um estilo diferente dos filmes até então lançados pelo diretor, no qual se utiliza de pequenas tramas de vários personagens interligadas pelas ações de Doinel; Em *Domicílio conjugal*¹⁴⁷ (1970), Antoine vive a experiência familiar após seu casamento; e finalmente, *Amor em fuga*¹⁴⁸ (1979) marca a despedida de Antoine, após nove anos desde o último filme. O personagem retoma sua trajetória contando em forma de livro a sua vida, enquanto é surpreendido por rompimentos, reencontros e novos amores.

A leitura sobre o personagem parte da análise de cada filme a partir de técnicas para construção de personagens, observando a estrutura dramática e as ligações entre Antoine e os demais personagens na trama, identificando seus papéis na formação de personalidade e na causa e efeito das ações do protagonista. Da estrutura proposta por Greimas (1973) no modelo actancial à percepção da multidimensionalidade apresentada por Syd Field (2001), buscou-se identificar como se deu seu desenvolvimento ao longo dos filmes e do tempo, quais características se modificam ou se mantêm e como a fábula se transpõe para as narrativas. Sendo a aplicação desses métodos em obras já existentes, chamo este processo de “desconstrução do personagem” à medida que tais relações e estruturas vão se revelando ao identificar as peças-chave de cada narrativa.

Visto que se trata de um estudo de caso aliado a uma pesquisa descritiva, o resultado é um panorama geral sobre o personagem ao longo dos filmes, no qual se pretende apresentar como Antoine Doinel

¹⁴⁶ BEIJOS proibidos. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse. 1968. DVD.

¹⁴⁷ DOMICÍLIO conjugal. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, Valoria Films, Fida Cinematográfica, 1970. DVD.

¹⁴⁸ AMOR em fuga. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, 1979. DVD.

é pensado por Truffaut, o que liga todos estes filmes, determina a trajetória do protagonista e evidencia a sensibilidade que Truffaut entrega ao personagem diante da própria história.

Construindo um personagem

De um apanhado geral nas referências teóricas, desde as primeiras abordagens às contemporâneas, pode-se dizer que, em termos simples, um personagem é a representação ficcional de uma pessoa real. A estrutura das narrativas clássicas gira em torno do protagonista, o personagem principal, um ser que age e é constituído propriamente pelas suas ações movidas por um objetivo que, para alcançá-lo, enfrentará obstáculos e um conflito. As suas relações são determinantes para a resolução ou não do seu conflito na busca por um objetivo. Sem conflito não existe ação e, conseqüentemente, força dramática, esta que é desenvolvida através do relacionamento com outros personagens do enredo. Por sua vez, o enredo é constituído através de uma estrutura dramática desenhada conforme as sequências temporais de ação do personagem.

Aristóteles (1994) aponta conceitos que formaram a base da dramaturgia e da concepção de personagem até hoje, a partir da análise de inúmeros textos de sua época. Ele parte da poesia, que considera no sentido de “imitação”. Poesia que vem de *poiésis*, ou o ato de fazer, de compor. Duas causas naturais geraram a poesia, segundo Aristóteles (1994): a capacidade inata do homem de imitar e a sua satisfação sobre imitado. Para o autor, um bom personagem deve ser conveniente, coerente, verossimilhante e necessário, com um bom esqueleto, discurso e caráter definidos. Tendo isso em vista, as ficções se classificam de acordo com o poder de ação do personagem, que no caso das obras analisadas, é denominado como o herói, agente principal do enredo (ARISTÓTELES, 1994).

Horácio, poeta e filósofo da Roma Antiga, contribuiu de forma decisiva para uma ideia de personagem que é criado e avaliado a partir de um arquétipo humano. Concebeu o personagem como um modelo de imitação, reconhecendo personagem-homem e virtude, e atribuindo a estes uma espécie de estatuto de moralidade humana para que essa imitação se baseie. Já o filósofo alemão Hegel, traz a ideia da tragédia como um sistema de ideias que tem como impulso moral uma “justiça poética” atribuindo ao personagem a responsabilidade quando o mesmo adquire uma “vontade consciente”. A partir da segunda metade do século XVIII, a nova concepção de personagem de György Lukács, sugere um personagem que sofre a influência das estruturas sociais, uma perspectiva muito motivada por seu engajamento político sendo ele um teórico do marxismo ocidental, trazendo para a ficção um viés sociológico (BRAIT, 2004).

W. Propp (1958 *apud* GREIMAS, 1973, p. 228) ao analisar os contos populares russos, em *Morfologia do conto popular russo*, identifica categorias de personagens e atribui uma definição atuacional: os personagens se definem por “esferas de ação” constituídas por funções. Não distante desse pensamento, E. Souriau (1950, *apud* GREIMAS, 1973, p. 230), em sua obra *200.000 Situations dramatiques*, mostra que a interpretação atuacional poderia ser aplicada também a obras teatrais e denomina essas categorias como “funções dramáticas”. Considerando que um número restrito de termos atuacionais dão conta de representar um microuniverso, das categorizações de Souriau e Propp, derivou o modelo actancial, desenvolvido por A. J. Greimas ao longo de sua obra bibliográfica, iniciando os estudos para a redução das funções dramáticas na obra *Semântica estrutural* (GREIMAS, 1973). Constituído por um sistema de forças que se baseia na relação do que ele denomina *actantes*, que podem ser tanto uma abstração, um personagem ou um conjunto de personagens. Nesse sistema

se baseia a construção de toda a narrativa e determina as ações do personagem principal a partir da interação dos actantes. O actante é identificado por ser um elemento que assume uma função sintáctica: há o sujeito, o objeto, o destinatário, o oponente, o adjuvante e o destinador (GREIMAS, 1973).

No presente modelo, o sujeito (S) é quem pratica a ação sendo seu objeto (O) uma necessidade ou desejo dramático. Para que o sujeito consiga alcançar o seu objeto, conta com o auxílio do adjuvante, que se caracteriza por tudo que contribui para que este desejo seja alcançado. Por outro lado, o oponente é a força que afasta o sujeito do seu objeto. Para agir, o sujeito precisa de uma motivação, e esta é dada pela figura do destinador, que pode ser um personagem ou não; o destinatário, é quem se beneficia do sucesso no sujeito ao obter seu objeto. Segundo o modelo, um personagem pode desempenhar mais de uma função actancial (GREIMAS, 1973).

Mais recentemente, Field (2001) apresenta em *Manual do roteiro* instruções bastante didáticas para a construção do personagem voltando-se para o cinema. Conceituando o que chama de Multidimensionalidade, se trata de um método que busca construir as esferas pessoal, profissional e privada do personagem, inicialmente fora de seu enredo, com o objetivo de se ter um panorama geral do personagem e uma justificativa para suas ações. Além disso, propõe a divisão entre características interiores e exteriores, sendo a primeira uma noção de como o personagem se vê, sua vida desde o nascimento, como ele se sente; e a segunda como ele se relaciona com o mundo e é visto.

No modelo multidimensional, também são definidos: a biografia do personagem, quem ele é, onde vive, seu ponto de vista, seu passado fora da narrativa e toda bagagem que carrega para justificar a ação dramática, que constituem o aspecto interior; e, para constituir o

aspecto exterior, são definidos a necessidade ou desejo do personagem e como ele age de acordo com a premissa da obra. São levadas em consideração as informações que determinam como o personagem é visto pelo mundo ficcional o qual está inserido, o trabalho em que ganha a vida, seus gostos, hobbies, hábitos e relacionamentos que o direcionam na narrativa (FIELD, 2001).

Compreendendo Antoine Doinel

O universo que habita o objeto deste estudo é um dos períodos de maior influência na história do cinema mundial. No fim da década de 1950 na França, o grupo de críticos da revista *Cahiers du Cinéma*¹⁴⁹ propôs uma mudança radical na estética e linguagem cinematográfica. A *Nouvelle Vague* foi um movimento de vanguarda que instituiu através de artigos, da prática cineclubista e da realização de filmes, com forte influência do neorealismo italiano, que defendeu a valorização da imagem, propondo um cinema realista, porém subversivo que se apresentou por uma nova estética: o uso do narrador de maneira explícita, através do uso de voz *over*, dos *flashbacks*, os *jump cuts*, da metalinguagem, do uso de não-atores e de uma encenação muito pautada pelo gesto. Foram nomes deste movimento, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Eric Rohmer, Alain Resnais, François Truffaut, Claude Chabrol, entre outros cineastas.

Imaginar o cinema aos olhos de Truffaut é o princípio para se compreender Antoine Doinel. Em 1998, o editor-chefe da *Cahiers du Cinéma*, Serge Toubiana, relata quão ambígua era a personalidade do cineasta: teve uma infância dura por problemas com a mãe, um histórico de delinquência e roubos, desertor, descobriu o mundo através do cinema e da literatura, suas paixões desde cedo. Fundou um cineclube aos 15 e

¹⁴⁹ CAHIERS DU CINÉMA. França, 1951 -. Mensal. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

teve seu primeiro artigo publicado aos 18, num boletim de cineclube. Abordava a versão integral de *A Regra do Jogo* (1939)¹⁵⁰ de Jean Renoir e, a partir disso, André Bazin, cofundador da *Cahiers du Cinema*, o adota intelectualmente e o incentiva a continuar escrevendo, a se manter longe dos delitos e assim se projetou para o reconhecimento como um dos críticos mais polêmicos de seu tempo (ARAUJO, 1998).

Antoine por sua vez é encarnado por Jean-Pierre Léaud, ator francês nascido em maio de 1944, que se tornou uma das figuras mais representativas da *Nouvelle Vague*. Emprestou seu corpo à alma de Antoine Doinel durante 20 anos e colaborou com inúmeros grandes cineastas. Com 15 anos foi escolhido para protagonizar *Os incompreendidos*, um papel que exigia da expressão corporal e da capacidade de improviso mais que uma expressão de sentimento, uma noção que se aproxima da encenação fundamentada por Bertold Brecht, privilegiando o gesto e tendo a câmera como um ponto de observação externo ao personagem¹⁵¹ (LÉAUD, 2017). Assim se desenvolveu um personagem que envelhece junto ao próprio ator. Contemporâneos, Jean-Pierre e Antoine personificaram um Truffaut oculto, inquieto, indeciso e incessante pelo reconhecimento.

Desconstruindo o personagem

O modelo da narrativa seriada na televisão pode assumir três formatos básicos. O primeiro trata-se de uma narrativa única (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) cujos acontecimentos se dão mais ou menos linearmente ao longo dos capítulos. O segundo caso, diz respeito a histórias completas e autônomas, com começo,

¹⁵⁰ A REGRA do jogo. Direção: Jean Renoir. França, 1939.

¹⁵¹ Numa breve entrevista para uma série de vídeos para a 70ª edição do Festival de Locarno, na Suíça, Léaud fala com saudosismo da relação com Truffaut: François não me dirigia, ele confiava inteiramente na minha maneira de interpretar o personagem. Ele me dirigiu apenas uma vez, na cena da escola onde eu conversei com o professor e digo: Minha mãe morreu! Então eu perguntei a François, como eu diria isto. Ele respondeu: Diga como se estivesse falando-lhe: Senhor, vá a merda! (LÉAUD, 2017, tradução nossa).

meio e fim, sendo que a repetição entre os episódios ocorre apenas por intermédio dos personagens principais e algumas situações da narrativa. O último tipo de narrativa seriada, é aquela que a única coisa preservada nos episódios é a temática geral da narrativa, em cada episódio podemos ter um novo elenco de personagens, diretores, roteiristas, cada unidade básica da história apresenta uma nova história, sem uma ligação direta com os outros episódios (MACHADO, 2000). Revendo essa classificação para o cinema, pode-se dizer que os cinco filmes protagonizados por Doinel configuram uma obra seriada, porém atípica, considerando seu período extenso, da falta de padrão entre os filmes e de toda carga autobiográfica que o personagem possui, o que repercute de forma decisiva sobre a construção narrativa. Os cinco filmes, realizados em 20 anos com hiatos irregulares, seguem, entretanto, uma estrutura linear. Uma narrativa única, constituída por uma fábula tal que apresenta uma macroestrutura da vida de Antoine e se desmembra nos períodos em que foram realizadas.

Identificando nos 5 filmes os actantes no modelo actancial e características interiores e exteriores do protagonista, pode-se traçar um panorama dessas narrativas e como Antoine se desenvolve ao longo do tempo. Em *Os incompreendidos* (1959), as tomadas gerais apresentam o universo de Antoine Doinel, um garoto que vive num pequeno apartamento com seus pais e odeia a escola. A liberdade é o tema principal, enquanto a premissa é de que um jovem para ser livre precisa romper com as instituições sociais: a família, o estado, a escola. Antoine é um adolescente como outro, qualquer, que tem um melhor amigo, alguns medos, curiosidades, mas é fruto de seu meio e se vê obrigado a ter atitudes delinquentes. O filme assume um ponto de vista observacional, segue uma linearidade de acordo com os acontecimentos, mas subverte convenções da narrativa clássica: o final aberto que não fornece nenhuma pista do destino de Antoine; o

uso do ponto de vista, como na icônica cena de Antoine se divertindo no Rotor; cenas não muito claras no seu sentido, como a das crianças presas numa cela no campo do centro correcional.

Analisando a relação entre os personagens, no modelo actancial, René se apresenta como o adjuvante desempenhando essa função de ser o apoio para que Antoine consiga se manter sem seus pais, os oponentes nesta trama, assim como Mauricet, o garoto com quem tem um desafeto na escola; o professor que é rígido diante do seu comportamento e a instituição policial, que atua o encaminhando para o centro correcional ao roubar a máquina de escrever. Gilbert Doinel, a mãe, é a principal motivação para que seu comportamento seja delinquente. A relação de desapego e culpa que existe entre os dois – por Gilbert tê-lo abandonado quando criança, por Antoine descobrir a traição à Julien, o padrasto, por ela não querer se responsabilizar pelo filho – cria para Antoine um ambiente hostil em que precisa sobreviver. A mãe, portanto, se configura como Destinator. Como Destinatário, o próprio Antoine, o qual se funde ao seu objeto: a independência. A fuga da unidade correcional abre um leque de possibilidades, e seu desfecho se apresenta 3 anos depois no curta *Antoine e Colette* (1962).

Na sequência de *Os Incompreendidos*, o curta *Antoine e Colette*, compõe uma coletânea que forma o longa *Amor aos Vinte Anos* (1962), uma visão do amor na juventude da década de 1960. *Antoine e Colette* inicia contando a história que sucede *Os Incompreendidos* acompanhando Antoine Doinel no começo da sua vida adulta e na descoberta do primeiro amor.

Existe a figura do narrador onisciente como forma de contextualização dos acontecimentos após a fuga do centro de reabilitação e permanece até o fim, dando conta de preencher algumas lacunas e revelando o estado dos personagens. René, melhor amigo de Antoine, segue com a função de Adjuvante em relação ao sujeito

(Antoine) como no filme anterior. A rotina de Antoine é relevante até o momento em que Colette surge na tela. É num concerto que Antoine a avista e, a partir deste ponto, a trama segue outro rumo. Em um ritmo crescente, sua vida se torna em função da aproximação a Colette e seus esforços para conquistá-la. Eis o objeto que busca o personagem. Aqui, o conflito interno do personagem é o sofrimento pelo amor não correspondido. Inclusive, uma nova relação se cria com os pais de Colette, que o adotam como filho e Antoine corresponde supostamente pela ausência dessa relação na infância. Os pais de Colette agem, assim como René, como facilitadores para que Antoine tenha o amor de Colette. O beijo roubado ao assistir ao noticiário no cinema e a resistência de Colette desencadeiam o início da completa frustração do personagem. Colette se configura mais fortemente como opositora nesta relação de forças dramáticas, enquanto Antoine desempenha três funções, como sujeito, destinador e destinatário, pois age em detrimento de uma vontade própria de experimentar o amor se entregando à conquista de Colette, esperançoso por um retorno que não acontece. Truffaut dá ao seu personagem um caminho sempre conflituoso na realização pessoal desde a infância e sua trajetória passa a ser de uma eterna procura do seu lugar e da sua completude.

Em *Beijos proibidos* (1968) a narrativa é guiada pela jornada profissional de Antoine. Dispensado do serviço militar por mau comportamento, varia de recepcionista de um hotel a técnico de televisores, passando pela função de detetive e estoquista numa loja de sapatos. Em todas as situações, Antoine se esforça para se comprometer ao serviço, mas sua falta de comprometimento com o que está ao seu redor lhe deixa se entregar às emoções deixando de lado a racionalidade. A história envolve várias pequenas tramas que se conectam com a trama principal. Tais tramas se referem aos personagens investigados pela agência, que em dado momento

se conectam e vão resolvendo seus encaixos. Existe uma discreta evolução do personagem quando se percebe que, ao final da narrativa, Doinel se apresenta como uma pessoa diferente daquela que fora dispensada do exército, criando uma distância temporal do início da narrativa, obrigado a ter algumas responsabilidades e com a esperança de constituir um lar com Christine.

As forças aqui são empregadas como Antoine ainda se configurando como o sujeito da ação, tendo como objeto o amor de Christine. O beijo roubado na adega da casa de Christine enuncia a impulsividade de Antoine e a resistência de Christine não aceitando se submeter a todo tipo de situação que fuja de seu modo. Os pais de Christine são os maiores adjuvantes e têm afeição por Antoine, o que o faz se sentir novamente acolhido por uma família. Investigando as funcionárias da loja do Sr. Tabard, se interessa por sua esposa, Fabienne, que dá o primeiro passo para se relacionar com Antoine, contudo, se configura como um empecilho para que Antoine continue a ver Christine. A relação dos dois chega num ápice envolto por cartas de amor e um encontro no apartamento de Doinel, que confessa o caso pois outra detetive investigava Fabienne. O princípio de causa e efeito é totalmente visível nas resoluções em cada pequena trama das investigações da agência Blady, do paradeiro de Antoine e do reencontro com Christine.

Em *Domicílio conjugal* (1970) Truffaut dá continuidade à vida a dois de Antoine e Christine. Casados, com um filho, num contexto social à margem da elite: moram numa espécie de cortiço, com uma vizinhança estranha e problemática, personagens que têm um tom caricato. Dentre as trocas de emprego que novamente permanecem neste filme para Antoine, tem um relacionamento extraconjugal com Kyoko, julgando a vida de casado monótona e conflituosa. O caso com Kyoko se desgasta e isso é ilustrado no desconforto de Antoine ao

sentar-se nas mesas baixas japonesas. Logo corre para tentar voltar à sua vida de casado e se exhibe a superficialidade em que se baseia os seus casos extraconjugais. Não se trata de paixão ou amor, mas de um encantamento pela figura feminina que o faz se entregar totalmente ao desejo sem pensar nas consequências. Nesta narrativa, nota-se que Antoine parte para um lugar diferente enquanto actante até então: a função de oponente para com a sua própria necessidade dramática. Quando Antoine e Christine se afastam é Alphonse a motivação para que os dois voltem a se acertar, visto que Antoine demonstra que a ama e é por ela que ele deseja manter essa relação. Christine, notavelmente mais estável emocionalmente, é como um porto seguro independente se estão juntos ou não.

Em *Amor em fuga* (1979), Antoine Doinel, se apresenta escritor com alguns livros publicados, e tem uma nova inspiração para um livro: a busca por um amor desconhecido, a jovem Sabine, onde o personagem principal é o próprio Antoine. Uma miscelânea temporal permeia todo o filme que marca o fim da trajetória desse personagem, percorrendo cenas marcantes dos outros quatro filmes como vários *flashbacks* que relembram ou esclarecem fatos em torno da fábula que foram suprimidos dos outros filmes. O encontro com Colette, na estação de trem, rememora o período de proximidade entre os dois e ela põe em cheque as declarações que faz Doinel em um de seus livros, no qual narra a história de todos os seus amores, ao seu modo, alterando alguns fatos a fim de esconder suas atitudes desequilibradas. Pensando no retrospecto dos filmes anteriores, os papéis no modelo actancial se apresentam de forma curiosa. Colette e Christine, que já foram objeto de desejo para Antoine, desta vez se portam como Adjuvantes, uma vez que Christine sabe do romance entre o ex-marido e Sabine e decide assinar o divórcio amigavelmente e Colette devolve a fotografia de Sabine à Antoine, um elemento importante para que

ele possa viver esse novo amor e conseqüentemente retratar em livro o final feliz para esta história. Indiretamente, Alphonse acaba sendo um empecilho para os encontros de Antoine e Sabine, devido às suas obrigações de pai, e a moça que reforça o desejo de conhecer seu filho é privada disso por vezes.

De certo modo, os livros de Doinel são elementos metalinguísticos, visto que todas as memórias revisitadas e desejos futuros são expostos na tela tanto em seus escritos. Assim é *Amor em fuga*, sobrepondo lembranças de Antoine para si próprio e para o espectador que o acompanhou durante seus 20 anos de existência dentro das telas.

No período da *Nouvelle vague*, a crise da ação tem a sua origem na crise do sujeito. Característicos dessa série de filmes o pensamento constante, o sentimento de culpa contra o desejo de libertação, o reflexo de um momento político da França, a influência da cultura norte-americana, o culto à literatura e ao cinema, os desafios da vida urbana e a crescente modernização, tudo influencia na construção de um adolescente que cresce num período tão específico e significativo para a revelação de uma visão de mundo diferente do que se tinha até então.

Ao longo das narrativas, percebe-se que Antoine permanece com a mesma essência de sempre, um garoto que não cresceu e sempre foi mais imaturo do que todas as mulheres com quem se envolveu, principalmente Christine, que se porta com muita sensatez e responsabilidade em todos os momentos. Em *Amor em Fuga* (1979), quando Christine tenta convencer Liliane a não deixar Antoine ela responde: “Ele sempre está num estado terrível. Ele precisa de esposa, amante, irmãzinha, babá e enfermeira. Não consigo interpretar todos estes papéis de uma vez” (AMOR..., 1979). Esse diálogo denuncia a dependência que o protagonista desenvolve pelas mulheres e este

fator pode ser muito em favor da ausência materna na infância. As mulheres na vida de Antoine definem seu rumo a cada filme. Desde a mãe, que o leva a fugir de casa, Colette que o fez se mudar para perto de sua casa ou mais tarde, partir num trem sem ter como voltar, Christine com quem se casou, teve um filho, Kyoko e Liliane que bagunçaram a relação de Antoine e Christine e os levou à separação. Por fim, Sabine, por quem segue uma pista simples e consegue conquistar a jovem e deseja narrar essa busca em um novo livro. O padrão que se observa é de que Antoine sempre se configura como único sujeito, tendo o protagonismo para si; sua necessidade dramática sempre está ligada a uma mulher, exceto no primeiro filme no qual a mãe é oponente a seu desejo e causadora de conflitos.

Outro fato que se observa é que para além de sujeito, Antoine sempre se caracteriza como destinatário, por vezes apresentando traços egoístas e inconsequentes. As forças que se opõem à conquista do seu objeto sempre envolvem pessoas, e muitas vezes são personagens que desempenham outras funções actanciais. Isso esclarece que as narrativas têm conflitos mal resolvidos ou que dependem exclusivamente das vontades de cada personagem, culminando nos finais abertos ou de resolução parcial, trazendo um mote para o filme seguinte. O aspecto profissional do personagem é um desafio a cada trama e denota com mais força a dificuldade de se adaptar a um ambiente por muito tempo, e isso pode ser pensado também se tratando de pessoas.

O que é de fato um fio condutor de toda a saga, é o amor. O excesso e a falta, o exagero e a indiferença. O amor pelo cinema na infância, o amor pela literatura e pela escrita que o fez sonhar e realizar-se um escritor. O amor controverso que Antoine recebe de sua mãe e faz com que ele se aproxime em demasia da família de suas namoradas, como se precisasse preencher o cuidado e atenção que lhe faltara. O

amor carnal que o impulsiona a agir sem pensar nas consequências e busca o prazer a todo instante, que se apresenta como um fascínio à figura feminina. O amor pela liberdade de ser quem sempre foi e não demonstrar arrependimentos.

Do começo ao fim das narrativas de Antoine, ele permanece de certo modo solitário, em busca de experiências amorosas, mantendo seus hábitos e sonhos de infância. O que se conclui do final desta saga é que Truffaut desejou atribuir um final feliz para Doinel. Em *Os incompreendidos*, Antoine termina sem rumo, com o futuro incerto e desamparado; em *Antoine e Colette*, há um final trágico que destrói as expectativas do personagem; em *Beijos proibidos* a trama finda com uma incerteza de poder dar certo ou não a relação entre Antoine e Christine; *Domicílio conjugal* acaba com uma situação aparentemente provisória. *Amor em fuga* se apresenta como um final feliz, uma forma de agradecimento a quem tanto sustentou sua história. Neste último, em sua conversa com Colette no trem, Antoine se explica sobre as histórias inventadas no seu livro “Les salades de l’amour”: “É um romance, um pouco autobiográfico, mas um romance. [...] acho que para equilibrar, eu inverti as situações. Fiz a mesma coisa com as personagens, criei uma... a partir de várias pessoas reais. Criação, adaptação, conheço tudo” (AMOR..., 1979). É como se o próprio Truffaut se justificasse simploriamente da essência que fez com que Antoine Doinel se tornasse uma parte de si e vice-versa.

Referências

AMOR EM FUGA. Direção: François Truffaut. **França**: Les Films du Carrosse. 1979. DVD.

ARAUJO, Inácio. Biografia expõe a face oculta de François Truffaut, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 abr. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09049803.htm>. Acesso em: 11 de jan. 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, Coleção Série Princípios, 2004.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

LÉAUD, Jean-Pierre. #movieofmylife - Jean-Pierre Lèaud. **Locarno Festival**. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pSUN6h-_Gcw. Acesso em: 10 de Jan. 2019.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Senac, 2000.

A representação do autista prodígio nas obras audiovisuais

Andressa Almeida e Silva

No percorrer das diferentes abordagens da loucura ao longo da história, o elo com as variadas formas de arte traduziu-se em um substancial passo para os primórdios de sua representação. Na Idade Média, sendo a loucura atrelada de forma direta aos vícios, temos a criação da obra *Psicomaquia*, na qual a loucura era representada pelos maus soldados em uma luta alegórica entre as virtudes e os vícios. Na poesia e em pinturas comumente foi apontado a figura da Nau dos Loucos¹. Embora não ocorresse de forma sistemática, os loucos eram banidos de suas cidades e postos em barcos, sendo levados de um lugar a outro. Artistas como Bosch e Brant se utilizaram dessa imagem com frequência em suas obras. Na poesia de Brant é evocado o universo moral. O erro e o defeito tornam-se propriedades da loucura, o mal, assim como qualquer irregularidade de conduta. A figura do louco passa a ganhar espaço também no teatro, personificado como detentor da verdade, aquele que anuncia a razão a todos os outros personagens que de alguma forma já se encontram tomados por algum tipo de loucura, seja a paixão ou o ódio desmedido. Trata-se de um desatino visto de forma complacente e que anuncia a verdade de cada um, os retirando do estado de cegueira intrínseco à loucura. Já na Renascença, ela passa a ser o carro chefe de todas as fraquezas humanas. Shakespeare¹⁵² retrata com fulgor a loucura como punição

¹⁵² Nas obras de Shakespeare é possível ver esse tipo de representação na tragédia teatral *Rei Lear* (1606). A perda da autoconsciência aparece como um tema constante na peça, manifestando-se em Lear à medida que sua condição mental se dissolve, levando o sujeito a ficar completamente fora de si. Ao abnegar-se de sua obrigação monárquica e legar seu reino às filhas, é punido pela loucura e anulação completa de si pela ignomínia (AMARAL-OLIVEIRA; ROTILI, 2018).

do mundo moral, ora por uma paixão exacerbada ora por um amor decepcionado, lhe restando apenas a demência (FOUCAULT, 1961).¹⁵³

Como estudo de caso, temos a série televisiva *Good doctor*¹⁵⁴ (2017) e o protagonista Shaun Murphy. No drama, o erro e o defeito não são propriedades imanentes de seu quadro autista e seu processo de inclusão, embora contenham ressalvas, é gradual e incisivo. Ele é o personagem posto para identificar problemas sociais e apor perspectivas novas a tudo aquilo que normalizamos. Em dado episódio declara não compreender a função social da mentira e chega a pedir ajuda de uma colega de residência médica para mentir para uma paciente sobre seu diagnóstico. Sua irregularidade de conduta dentro do contexto médico refere-se unicamente a apontar de forma crua os erros humanos, a arrogância do corpo médico e as discrepâncias que à sua forma ele analisa no âmbito social. Shaun entende que ser perceptivo numa dimensão social beneficia outras habilidades sociais e segue avidamente compreendendo e incorporando em seu cotidiano tudo que absorve nesta esfera. O protagonista carrega em si a virtude e o vício. A virtude de ter a construção de uma personalidade que não é definida tão somente por seu diagnóstico e o vício de carregar em si preceitos e conceitos provenientes de uma construção social na qual ele está inserido. A loucura deixa de se tornar uma fraqueza humana para então surgir um espaço onde todos esses preceitos são discutidos e remodelados.

Da estereotipia ao bom doutor

A experiência fílmica tem imanente potencial de moldar a maneira como as pessoas encaram aspectos da psicologia. Para

¹⁵³ De acordo com Foucault, essas Naus eram “composições cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades” (FOUCAULT, 1961, p. 13).

¹⁵⁴ THE GOOD doctor. Produção: David Shore. Estados Unidos: Sony Pictures Television, 2017.

aquele que não tem contato direto, o imaginário social dos distúrbios mentais construído pelo cinema permite estabelecer associações em filmes que sintetizam na mente do espectador aquilo que para ele de fato afirma a veracidade sobre o meio psiquiátrico. A representação é tomada como real e evidencia ideias pré concebidas de como é experienciar esse espaço psicoterápico, gerando um binômio de fascínio e temor. Comumente ocorre a difusão da ideia de que pessoas que tenham algum tipo de distúrbio são motivo de riso ou potencialmente violentas e perigosas, ou substancialmente diferentes de outrem, são automaticamente postas no lugar de “outro”.

Associações como a ligação entre a esquizofrenia e a psicopatia também são comumente feitas, sobrepujando a realidade em que muitas pessoas com esse diagnóstico são funcionais em seu cotidiano. Essa dramatização é passível de uma distorção que estabelece representações exacerbadas, incoerentes e potencialmente prejudiciais para aqueles que sofrem algum tipo de transtorno psiquiátrico. São também contraproducentes, pois reforçam estigmas que impedem grande parte dessas pessoas a procurarem ajuda, por ter uma imagem negativa dos próprios sintomas. De acordo com Young (2014, p. 72), “na medida em que as representações distorcidas das pessoas que sofrem de doenças mentais de fato tem um impacto sobre a maneira como o público vê a doença mental, o apelo por descrições positivas e precisas é compreensível.” Young ainda complementa que à vista disso, pessoas que obtém grande parte de seu consumo de informação através dos meios midiáticos tendem a ter uma visão negativa a ponto de praticar e defender a exclusão desses indivíduos da comunidade (YOUNG, 2014).

Podemos ver esse tipo de representação em *Batman: o cavaleiro das trevas*¹⁵⁵ (2008). Os recursos técnicos são mobilizados conjuntamente com o mesmo intento: sublinhar o aspecto sombrio

¹⁵⁵ BATMAN: o cavaleiro das trevas. Diretor: Christopher Nolan. Estados Unidos: Legendary Pictures, Syncopy e DC Comics, 2008

e atroz da loucura presente no personagem Coringa. Seu cabelo verde está sempre desgrenhado, seu rosto é deformado, suas vestes sombrias e extravagantes; a caracterização é realçada por uma fotografia repleta de *close-ups* e ângulos insólitos, e uma trilha sonora dissonante. Seu perfil psicológico abrange aspectos atribuídos à loucura que sublinham o medo e o terror causados por sua estranheza, culminando em sentimentos de repulsa não só de outros personagens, mas também por quem assiste a obra (BATMAN..., 2008). Esse constructo dramático, partindo de impressões dos próprios personagens que outorgam ao Coringa o título de agente do caos, culmina por legitimar essa ideia de que o louco é o culpado pela desordem social estabelecida e, devido a isso, merece o tratamento de ódio e exclusão.

A esfera da loucura presente nos filmes trespassa os limites do funcionamento comportamental humano, guiado por premissas morais do que é certo ou errado. De acordo com Young (2014), o louco no cinema é aquele que age de maneira inadequada com seu ambiente e as pessoas que nele habitam, excede o limiar do que lhe é esperado de comportamento ou até do que o indivíduo espera de si mesmo. No cinema, assim como nas artes renascentistas, a loucura torna-se a descrição da faceta mais obscura do ser humano, e é também utilizada como artifício para causar determinado efeito estético no telespectador. Na comédia *Eu, Eu Mesmo & Irene*¹⁵⁶ (2000) a loucura assume tom risível ao se retratar o transtorno de dupla personalidade como uma bifurcação em que um dos lados é uma solução agressiva e potencialmente perigosa para os dilemas do personagem. Nele temos como protagonista Charlie Baileygates, um policial com baixo autoestima que se sente incapaz de reagir a ofensas e situações que lhe são incômodas, até manifestar uma segunda personalidade que

¹⁵⁶ EU, EU MESMO & Irene. Direção: Bobby Farrelly e Peter Farrelly. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2000.

é capaz de reagir agredindo moral e fisicamente sob essas mesmas situações (EU, EU MESMO... 2000). O transtorno aqui age como pano de fundo para a realização de piadas grosseiras e acentuação de fraquezas humanas, assume que seu surgimento provém das frustrações do personagem e não de um distúrbio propriamente dito.

Já no gênero de terror, a loucura assume forma ameaçadora no intuito de explorar os distintos tipos de medo humano. Verificamos em Young (2014) um debate sobre as distorções da saúde mental no cinema e a análise de tipos de caráter que exemplificam essa deturpação.

Dentre eles temos o estereótipo do “maníaco homicida”, caráter este que pode ser verificado na franquia de filmes *Halloween*¹⁵⁷ (1978). Nela temos o personagem Michael Myers, um maníaco recém-fugido do hospital que assassina de forma gratuita e aleatória quem lhe aparece pela frente, reforçando a ideia de que indivíduos com distúrbios semelhantes são um perigo em potencial (HALLOWEEN..., 1978). Esses personagens evocam questões profundamente humanas, receios com a perda da razão e a ligação com a realidade suscitada pela figura da loucura nos filmes.

Tendo em vista as análises da loucura nos mais variados gêneros cinematográficos, afirmamos que esse tipo de retrato de distúrbios ou comportamentos vistos como inadequados em um ideal de normalidade advém de um preconceito psicofóbico, pois sua figuração se resume a causar determinado efeito estético e não explorar o tema com a devida sensibilidade. Esse processo é preocupante, pois não só prejudica a integração daqueles que de alguma forma padecem de um transtorno, como muitas vezes pode tornar tardio o processo de buscar ajuda e se entender dentro desse espectro.

¹⁵⁷ HALLOWEEN: a noite do terror. Diretor: J. Carpenter. Estados Unidos: Compass International Pictures e Falcon International Productions, 1978.

Rainone e Froemming (2008) em seu artigo *As potencialidades das imagens cinematográficas para o campo da atenção em saúde mental* versam sobre como o cinema possibilita a criação de sentidos, novas significações e a polissemia do significante para os pacientes psiquiátricos, e de como esse processo pode ser identitário e auxiliar na fala sobre o próprio transtorno. O artigo analisa o projeto *Cinema em Debate* desenvolvido pelo Capes Cais Mental Centro¹⁵⁸, que realiza sessões de cineclube em espaços fora da instituição assim como discussões sobre o filme após a projeção, visando estabelecer um estatuto diferente à representação social da loucura. Segundo as autoras, o projeto seria uma forma de “proposição de experiências que produzem efeitos discursivos em pacientes psicóticos e em seus laços com o social” (RAINONE; FROEMMING, 2008, p. 71). Em seu trabalho, as autoras ainda afirmam:

No momento em que, desde o ato de ver um filme, o sujeito psicótico recorta uma cena para socializá-la, para, através desta, poder falar, ele se coloca diante do outro como um eu. Importando aqui aquilo que, a partir disto, ele pode reconstruir da sua história (RAINONE; FROEMMING, 2008, p. 73).

Entretanto, vemos em produções como o filme *Mary e Max – uma amizade diferente*¹⁵⁹ (2010) e a série de comédia dramática *Atypical*¹⁶⁰ (2017) uma trajetória de possibilidades que fogem aos estereótipos supracitados e apontam caminhos para descrições que não são excessivamente dramatizadas e exibem uma certa exatidão no que se refere aos diagnósticos e as subjetividades dos indivíduos. À sua maneira, cada uma das obras versa sobre as singularidades de

¹⁵⁸ O Capes Cais Mental Centro é um serviço especializado da Secretaria Municipal de Saúde da cidade, destinado a adultos com transtornos mentais graves e que atende tanto moradores do distrito sanitário da região central de Porto Alegre e bairros próximos, quanto pacientes encaminhados por outras unidades.

¹⁵⁹ *MARY e Max: uma amizade diferente*. Direção: Adam Elliot. Austrália: Icon Entertainment International, 2010.

¹⁶⁰ *ATYPICAL*. Direção: Seth Gordon. Estados Unidos: Netflix Netflix, 2017.

possuir um distúrbio ao mesmo tempo que humaniza suas questões, eximindo-se de reduzir seus personagens a um mero diagnóstico, explorando uma narrativa que se baseia na experiência emocional e motivações pessoais de cada um.

Analisando os diversos indícios que configuram o protagonista da série televisiva como autista, é possível perceber como o corpo fílmico opera e traduz esses aspectos visualmente de uma forma que o afaste de uma dramatização estigmatizada, incoerente e contraproducente no que concerne a realidade de pessoas diagnosticadas com algum tipo de distúrbio, como citado anteriormente. Ainda que caminhe para uma representação idealista que coloca o autista como um ser dotado de grandes habilidades e que utiliza seu dom para realizar feitos que pessoas tidas como normais não conseguem alcançar, a série apresenta um cuidado que filmes como *Um estranho no ninho*¹⁶¹ (1975) não observaram. No filme, a loucura é traduzida como forma de libertação e o protagonista é retratado como um espírito livre e superior ao ser tornar um paciente psiquiátrico (UM ESTRANHO..., 1975).

The good doctor, entretanto, se atenta a não reproduzir essa construção estereotipada e utiliza de elementos técnicos e simbólicos na composição do personagem autista. A direção de arte trabalha minuciosamente a construção do espaço e a forma metódica com a qual o personagem organiza seu espaço privado, sempre alinhando tudo com uma exímia simetria. A composição sonora traduz com realismo a hipersensibilidade ao som do personagem, característica notória de seus sintomas. O pouco traquejo social e dificuldade em se comunicar também é traduzida pela performance do ator, se atentando a detalhes como padrões repetitivos de comportamentos e a aversão pelo contato físico também característicos de sua condição psiquiátrica.

¹⁶¹ UM ESTRANHO no ninho. Diretor: M. Forman. Estados Unidos: United Artists, 1975.

A Síndrome de Savant é um distúrbio psiquiátrico no qual o indivíduo possui uma apurada habilidade intelectual aliada a algum tipo de déficit de inteligência, evidenciando-se como um quadro que pode ser manifestado dentro do Transtorno do Espectro Autista¹⁶². Tal condição foi a força motriz das pesquisas sobre o espectro e trouxe interesse da comunidade médica ao assunto. O interesse não surgiu pela condição psiquiátrica em si ou pela necessidade de auxiliar os pacientes a aplacar os sintomas, e sim de uma curiosidade pelo brilhantismo inexplicado veiculado à síndrome (SACKS, 2006). Brilhantismo esse, que pode ser facilmente atrelado às motivações do cinema nas representações do espectro, assim como observamos nas análises de *The good doctor*.

The good doctor é uma série televisiva estadunidense do gênero drama médico exibida pela ABC que vem sendo produzida desde 2017, contando com três temporadas anuais. Dentro do drama, Shaun Murphy é um médico recém-formado que inicia sua residência médica no fictício hospital San Jose St. Bonaventure. Por meio da utilização de *flashbacks* somos introduzidos à história familiar de Shaun. Por conta de seus trejeitos e primeiros sinais do espectro, ele entrava amiúde em discordância com as expectativas familiares. Murphy sofre rejeição no âmbito escolar e possui severa inadequação social na adolescência, sendo recebido de forma hostil pelos outros adolescentes. Em decorrência desses conflitos e das reações violentas do pai, ele e seu irmão decidem fugir de casa. Diante de inúmeras intempéries, seu irmão assume a posição de mentor e auxilia Shaun não só a compreender as minúcias dos relacionamentos humanos, mas também como a se

¹⁶² O Transtorno do Espectro Autista é um distúrbio de desenvolvimento humano e possui distintas etiologias, variados graus de severidade e características específicas. O DSM-IV lista três áreas do desenvolvimento que são comprometidas no espectro, são elas: comprometimento qualitativo da interação social, comprometimento qualitativo da comunicação, padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses e atividades. Essas áreas são avaliadas em níveis de comprometimento que podem variar entre leve, moderado e grave (BOTTI; COTA, 2011, p. 3).

portar diante deles. Após a morte de seu irmão, ele ganha um novo mentor e forte figura paterna: o Dr. Glassman, que lhe oferece suporte e interfere tanto em seus conflitos pessoais quanto em sua trajetória na residência médica. No hospital, o diretor-geral precisa convencer a equipe sobre a admissão de Shaun, pois o corpo médico teme que seu diagnóstico comprometa seu desempenho com os pacientes. Já admitido, ele tem de lidar com o constante questionamento acerca de suas habilidades médicas (THE GOOD..., 2017).

Shaun Murphy possui dentro de seu espectro alto nível de funcionalidade. Consegue realizar tarefas e cuidados pessoais sem o auxílio de terceiros, vivendo só em seu apartamento. Seu traquejo social o permite se comunicar verbalmente de forma satisfatória. De acordo com o DSM-5¹⁶³ (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014), Shaun possui diversos sintomas que o configuram como paciente acometido por autismo. No âmbito da atuação realizada pelo ator Freddie Highmore, vemos:

- Dificuldade em interpretar sarcasmo e/ou ironia, interpreta tudo sempre de forma muito literal;
- Apego afetivo excessivo à um objeto específico;
- Dificuldade em sustentar contato visual em diálogos;
- Apurado senso de localização espacial;
- Excessivamente metódico em relação aos horários. Durante sua manhã, organiza uma série de alarmes para manter controle sobre cada atividade da manhã; desde o momento de levantar até um cronômetro para o tempo de escovar os dentes. Prazo esse que sempre cumpre religiosamente;
- Falta de tato social com os pacientes, comunicando as possibilidades de diagnósticos de forma crua e sem nenhum

¹⁶³ O Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais é um livro destinado a profissionais da área da saúde mental e lista diversas categorias de distúrbios mentais, assim como critérios de diagnóstico.

- rodeio, por mais complexas e assustadoras que sejam;
- Tique com as mãos em situações de nervosismo, entrelaçando as duas na altura do quadril e apertando uma contra a outra;
 - Fixação e ruminação mental em casos médicos;
 - Dificuldade de se portar com estímulos diferentes e fora de sua zona de conforto. É avesso a tudo que saia de seu controle. Não lida bem com alterações em sua rotina, mesmo que ínfimas (no episódio 4 reclama do concerto da torneira pois ela deixa de pingar no mesmo ritmo e frequência ao qual havia se acostumado a ouvir);
 - Enorme capacidade de memorização;
 - Comportamento evasivo ao receber indagações;
 - Gosta de expressões físicas de afeto como abraços ao mesmo tempo que tem aversão ao toque;
 - Em situações em de *stresse* ou em que é confrontado, sua fala se torna agitada e ele movimentava os braços enquanto dá batidinhas em sua cabeça;
 - Quando está inquieto costuma andar em círculos ou de um lado a outro.

Outras ferramentas empregadas pelo audiovisual são alinhadas e utilizadas de forma que acentue a experiência do espectador na vida e condição psiquiátrica de Shaun. Nos momentos em que se vê diante da elaboração de diagnósticos e casos médicos não solucionados pelo restante da equipe, há o recurso da montagem que evidencia a característica de memória fotográfica do savantismo. Vemos surgir na tela inúmeras ilustrações do livro médico relacionadas ao caso em questão, como imagens da anatomia humana. Tudo contribui para a construção imagética do raciocínio do personagem, que acessamos sem dificuldade alguma. Em situações que envolvem conflitos sociais

ou pessoais também ocorre de Shaun evocar memórias e situações do passado que o permitem de alguma forma compreender o problema e elaborar uma resolução. O recurso utilizado é o *flashback*, geralmente com cenas de sua infância, adicionando assim mais camadas e complexidade na construção do personagem.

Na arte, seus pertences são alinhados de forma metódica e simétrica. Seu figurino é composto por camisas sociais em tons monocromáticos e pastéis. A escassa mobília de seu apartamento advém da doação de pessoas que passaram pela sua vida, tornando cada objeto ali alocado com dado propósito e repleto de significação. Ainda que detentor de certo poder aquisitivo durante a residência médica, cultiva a recusa de redecorar a casa e obter móveis novos em detrimento de tudo que possui. A arte trespassa o apego imanente ao espectro de Shaun. Em um dos episódios, o protagonista chega a dispensar uma empregada por suas roupas não combinarem no tom.

Em *The good doctor*, vemos uma curiosa reversão no trato histórico da loucura. Enquanto que Foucault (1961), em seu livro *A história da loucura*, descreve os primórdios dos leprosários e subsequentes hospícios tornando-se um espaço de expurgo e exclusão, é no hospital San José St. Bonaventure que se realiza a ingressão de Shaun não só no mercado de trabalho, como em sua jornada de inserção social e entendimento dos vínculos ali criados. Historicamente, a loucura foi deixando de ser um fator isolado para tornar-se uma estrutura social. A série assume esta cosmovisão, resultando em um espaço não só de empatia e identificação de tudo aquilo que é tomado como diferente, mas uma leitura da subjetividade humana com distintos vieses e uma ávida discussão de papéis e problemas sociais. O hospital deixa de evocar um aspecto correcional para afirmar a todo instante que as peculiaridades intrínsecas de cada personagem, mesmo que não correspondam às expectativas de adaptação social, são completamente humanas e aceitas na conjuntura dramaturgica.

Na busca por compreender as significações e ferramentas utilizadas pelo cinema na construção do imaginário fílmico dos transtornos mentais e identificar o perfil de representação da loucura nesta mesma esfera, é necessário reconhecer que ainda há certo floreio por parte dos recursos técnicos que operam amenizando as limitações e a realidade do indivíduo inserido no espectro. O cenário constituído pela exclusão e distorção dá lugar à uma representação que exalta de forma irrealista o autista, reiterando dentro da narrativa o lugar histórico em que sempre ocupou de “outro”, tendo sua identidade sintetizada pelas diferenças que o afastam das demais personagens.

Observando as associações feitas pelo cinema torna-se urgente o ato de refundir as concepções negativas atreladas aos distúrbios mentais. Dentro desse processo, não é necessário que os filmes captem com exímia exatidão a realidade diagnóstica, mas que ele pondere de forma responsável pelo discurso que carrega, como por exemplo, se utilizando de efeitos humanizadores na construção de seus personagens. Ao tipificá-los com qualidades positivas, pode estimular o espectador a se identificar com suas características. No momento em que enfatiza emoções e situações que são partilhadas nas relações humanas como a busca pela aceitação e o afeto tão bem apresentadas em *Good Doctor*, o cinema logra reduzir o distanciamento no contato com o indivíduo que apresenta um transtorno, desfazendo dessa forma a alienação acerca do tema.

Referências

AMARAL-OLIVEIRA, Anderson; ROTILI, Liane Beatriz. Visão de loucura em *O Rei Lear* de William Shakespeare. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 12, n. 1, p. 37-50, dez. 2005. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/17653>. Acesso em: 10 ago. 2020.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION - APA. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ATYPICAL Direção: Seth Gordon. Estados Unidos: Netflix, 2017.

BATMAN: O Cavaleiro das Trevas. Diretor: Christopher Nolan. Estados Unidos: Legendary Pictures, Syncopy e DC Comics, 2008.

BOTTI, Nadja Cristiane Lappann; COTA, Fernanda Van't Hooft. Cinema e Psiquiatria: filmes para o estudo do autismo. **Revista de Enfermagem do Centro Oeste Mineiro**, São João del-Rei, v. 1, n. 3, p. 1, jul./2011. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/recom/article/view/5/208>. Acesso em: 05 ago. 2020.

EU, EU MESMO e Irene. Diretor: Bobby Farrelly e Peter Farrelly. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1961.

THE GOOD doctor. Produção: David Shore. Estados Unidos: Sony Pictures Television, 2017.

HALLOWEEN: a noite do terror. Diretor: J. Carpenter. Estados Unidos: Compass International Pictures e Falcon International Productions, 1978.

MARY e Max: uma amizade diferente. Diretor: A. Elliot. Austrália: Icon Entertainment International, 2009.

RAINONE, Francilene; FROEMMING, Liliane Seide. As potencialidades das imagens cinematográficas para o campo da atenção em saúde mental. **Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology Online**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 69-83, maio 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582008000100007. Acesso em: 10 ago. 2020.

SACKS, Oliver. **Um Antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. 7. ed. [S.l.]: Companhia das Letras, 2006.

UM ESTRANHO no ninho. Diretor: M. Forman. Estados Unidos: United Artists, 1975.

YOUNG, Skip Dine. **A psicologia vai ao cinema:** o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e na sociedade moderna. São Paulo: Cultrix, 2014.

A vivência do abandono paterno afetivo em *Rebento*

Sheila Manuelle Santana da Silva

Conforme assegurado pela Constituição Federal, o Direito de Família constitui-se como um princípio legal que rege a garantia de direitos basilares a toda criança, adolescente e jovem brasileiros. Visando o amparo às categorias infância e juventude em todas as esferas do desenvolvimento individual desta parcela da população, dispõe o artigo 227 do documento:

Art. 227. É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (BRASIL, 1988).

Embora conste nesta relação os direitos constitucionais direcionados ao cidadão, o que acontece na realidade diverge em número dos elementos registrados acima. Com base no Censo Escolar de 2011, dados do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), 5,5 milhões de crianças brasileiras não possuem o nome do pai na certidão de nascimento (BASSETTE, 2019).

A concepção e o lugar da família vêm se modificando nos últimos anos, tendo em vista as transformações sociais sofridas pela instituição familiar, refletindo em debates até mesmo no Congresso Nacional. Com o declínio do patriarcado, houve um impacto na formação da família brasileira contemporânea, de modo que a visão do homem como provedor e autoridade no seio familiar foi cedendo

espaço para uma visão plural da definição de família e das tarefas delegadas aos seus membros enquanto coletividade. Apesar disto, as raízes do machismo ainda marcam fortemente nossa sociedade e ditam certos padrões de comportamento, a exemplo da cultura do abandono afetivo paterno perpetuada até os dias de hoje.

Segundo Calafiori (2015), compreendendo a importância da afetividade nas relações familiares, o Superior Tribunal de Justiça (STJ) defende que o ato de amar é facultativo, mas cuidar é uma obrigação de todo pai, logo cuidar do filho é assegurar afeto ao mesmo. Com isso, não basta que o pai pague pensão alimentícia ou ofereça bens materiais, a Justiça quer ter a garantia de que o filho tenha a presença do afeto paterno. Isso porque, no ano de 2012, a Terceira Turma do STJ consagrou o valor jurídico do abandono afetivo, pautada no “direito das famílias”, reconhecendo que os filhos não só dependem dos bens materiais, mas também da afetividade, fundamental para o desenvolvimento do indivíduo, tendo por base o princípio da dignidade humana.

Diante desse contexto, observamos relatos de duas jovens adultas, aqui expostas com nomes fictícios, sobre suas relações com seus pais. Rebeca é estudante e diz possuir no registro o nome do pai, que foi obrigado pela Justiça a pagar pensão e a passar todos os domingos com ela. Apesar desse contato aos finais de semana, Rebeca não se sente próxima a ele: “A gente raramente conversa quando se encontra pela rua ou na casa da minha avó, mas é uma conversa bem rasa” (informação verbal)¹⁶⁴. Já Maria Eduarda vive com a ausência afetiva do pai desde o seu nascimento, apesar de ter o nome dele no registro, ela só o conheceu aos quatorze anos de idade e a ajuda financeira só veio depois que a Justiça determinou. Maria Eduarda relata que depois do abandono por quatorze anos, ele o fez novamente aos dezesseis e passou mais cinco anos sem vê-la, retornando após ela ter completado

¹⁶⁴ Entrevista realizada pela autora Sheila M. Santana em 7 julho 2020. O nome real foi omitido e substituído por fictício.

vinte e um. Hoje, com vinte e quatro anos, Maria Eduarda ainda sente as consequências de uma infância e adolescência sem um pai presente:

Tenho várias dificuldades em relacionamentos, complexos de abandono e rejeição que são tratados em terapia há muitos anos e seguem presentes na minha vida. Acredito que muitas das minhas inseguranças e medo de que as pessoas saiam da minha vida vêm dessa ausência do meu pai (informação verbal)¹⁶⁵.

O abandono afetivo paterno não é um tema novo para o cinema brasileiro contemporâneo, sendo abordado em filmes como *Cidade dos homens*¹⁶⁶ (2007) sob a direção de Pedro Morelli, no qual Laranjinha, interpretado por Darlan Cunha, sofre pela ausência do pai com quem nunca teve contato e decide ir atrás dele. Já no documentário *Todos nós cinco milhões*¹⁶⁷ (2018), dirigido e roteirizado por Alexandre Mortágua, são feitas entrevistas com homens e mulheres que não têm o nome do pai no documento e com as mães que falam sobre a dificuldade da criação solo, bem como relatos de especialistas da área da saúde e da justiça. Em *Central do Brasil*¹⁶⁸ (1998), longa-metragem dirigido por Walter Salles, Fernanda Montenegro dá vida a uma ex-professora chamada Dora que acaba ficando responsável por Josué, uma criança que fica só após a morte da mãe. Mesmo relutante, ela acaba cuidando dele e juntos viajam pelo interior do Brasil à procura do pai de Josué, que ele nunca conheceu.

Assim como ocorre com milhões de crianças e adolescentes no Brasil, o abandono afetivo paterno deixou cicatrizes em Zói, um

¹⁶⁵ Entrevista realizada pela autora Sheila M. Santana em 13 julho 2020. O nome real foi omitido e substituído por fictício.

¹⁶⁶ CIDADE dos homens. Direção: Pedro Morelli. [S.L.]: Produtora Fox Film do Brasil; O2 Filmes e Globo Filmes. Distribuidora: Fox Film do Brasil, 2007. Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/cidade-dos-homens_24175. Acesso em: 25 jun. 2020.

¹⁶⁷ TODOS nós cinco milhões. Direção e Produção Executiva: Alexandre Mortágua. [S.L.]: Produtora O Baile Filmes, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s7sUDHjNRtQ&t=4s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

¹⁶⁸ CENTRAL do brasil. Direção: Walter Salles. Produtoras: VideoFilmes, Mact Productions e Rio Filmes. Distribuidora: Europa Filmes, 1998. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/central-do-brasil/t/jyNf9x7SQZ/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

jovem estudante negro e personagem principal do curta-metragem *Rebento*¹⁶⁹ (2020), cuja vida foi marcada pela ausência do seu pai. O passado do rapaz vem à tona na trama ao saber que sua namorada está grávida, e a partir daí o protagonista se depara com o dilema de criar o filho sem ter tido a referência da figura paterna.

Ao analisar *Rebento*¹⁷⁰, não é difícil entender as dinâmicas das relações dos personagens, mas antes de falar da narrativa é necessário ter em mente que cada ser humano tem sua própria experiência de vida e que nenhuma é igual a outra. A partir desse entendimento, utilizaremos o curta-metragem como referência das consequências que o abandono afetivo pode causar no indivíduo.

A ausência de afeto

Zói, apelido de Pedro, protagonista do curta, é um homem cis¹⁷¹, negro, adolescente, estudante, de classe baixa e que vive em um bairro periférico de Salvador. Na cena inicial, durante uma brincadeira entre sua namorada Jéssica e seu amigo Loro, somos apresentados à uma breve visão que Zói tem sobre paternidade, quando o amigo brinca sobre o fato de Jéssica estar grávida. Num primeiro momento, o jovem ri, porém, após Loro seguir com a brincadeira, Zói percebe o desconforto da namorada e diz: “largue de agouro, viu, Loro”. Apesar dos avanços do feminismo na questão da igualdade de gênero, do papel e dos direitos das mulheres perante à sociedade, o machismo enraizado culturalmente contribui com a fixa visão do homem provedor (REBENTO, 2020). De acordo com Akotirene (2019), o sistema patriarcal é modelador da cultura e dominação masculina, sendo

¹⁶⁹ REBENTO. Direção: Vinicius Eliziário. Produção: Edson Junior. [S.l.]: BocadeFilmes, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQTQyuohdts&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 jun. 2020.

¹⁷⁰ Rebento: Designação de um filho; descendente. (REBENTO, c2009-2020).

¹⁷¹ Cis: Pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando ao nascimento.

reforçado pela família nuclear e pela religião, impõe papéis de gêneros binários, biologicamente homem e mulher, desde a infância. Logo, o protagonista considera a paternidade um “agouro”, pois acredita que ser pai na adolescência é uma responsabilidade enorme para quem ainda não é responsável nem por si mesmo, como podemos observar na fala do diretor do curta-metragem, Vinicius Eliziário. Em 2015, ao ser instigado por uma professora a produzir um filme com o tema gravidez na adolescência sob o ponto de vista masculino, na tentativa de investigar o que se passa na cabeça do jovem durante esse momento e buscando também respostas sobre os porquês de os pais abandonarem, começa a surgir a ideia que daria origem a *Rebento*:

[...] Dois anos depois, essa história retorna quando numa roda de conversa entre amigos, onde uma conhecida estava “brincando” com o namorado dizendo que estava grávida, e ele “brincando” disse para ela parar de “agourar”. Aquilo me acendeu novamente a fagulha da ideia, e realmente *Rebento* começa a ser escrito, pois me soou estranho e me fez questionar o “porquê para jovens homens ter filho era um agouro?”. Não era a questão da gravidez precoce que parecia ser uma questão durante a “brincadeira” dos dois e sim o fato de ser pai, de assumir uma responsabilidade sobre outro [...] (ELIZIÁRIO, 2020).

No decorrer da narrativa, quando Zói diz ao seu amigo Loro que Jéssica está grávida, duas situações nessa cena nos chamam atenção, justamente por refletirem as estatísticas da nossa realidade. Na primeira, Loro percebe que Zói está buscando emprego e o convida a entrar para o tráfico. No Brasil, muitos homens negros, por viverem na margem da sociedade, acabam se envolvendo no mundo do crime, o que os leva a serem mortos ou encarcerados, fator que contribui para o aumento dos índices de abandono. Na segunda, o que vale destacar é a naturalização do abandono paterno, pois ao saber da gravidez de Jéssica, Loro incita o amigo que vá embora: “[...] olhe pra você, véi, precisa nem pensar, segue o exemplo” - ele fala fazendo referência ao fato de o pai do protagonista

não ser presente. No entanto, podemos observar que ao mesmo tempo em que o abandono deixa marcas na vida de Zói, é notável como as pessoas têm os genitores como modelos a serem seguidos e o pai sempre será referência para o filho, que, na ausência do mesmo, busca outras referências de afetividade (REBENTO, 2020).

Ao retratar a infância de Zói, o diretor, em alguns momentos, traz lembranças da infância do personagem. Numa delas, o protagonista está na sala de aula desenhando e sua professora começa a fazer a chamada. Quando chama seu nome, Pedro de Jesus, ele levanta a mão e abaixa a cabeça. É nesse momento que o desconforto e a insegurança do garoto vêm à tona, pois o desenho que a professora havia solicitado à turma deveria conter suas famílias. Quando é a vez de Pedro mostrar à classe sua ilustração, na qual só continha ele e a sua mãe, a professora lhe afirma que ali estava faltando alguém - o seu pai (REBENTO, 2020). Em 2017, o Núcleo de Promoção da Paternidade Responsável (Nupar), do Ministério Público do Estado da Bahia (MP-BA), realizou uma pesquisa na qual constatou-se que 8% das crianças que estudavam nas escolas públicas estaduais não tinham o nome do pai no registro (em números são 71.344 estudantes) (ALMEIDA, 2017). De acordo com Calafiori (2015), as famílias pós-modernas descobrem novas formas de serem constituídas e o matrimônio já não é mais o centro da construção familiar. Com os avanços dos direitos civis da comunidade LGBTQIA+ e das mulheres, a família deixou o modelo patriarcal que visava apenas a manutenção do patrimônio e o afeto passa a ter mais importância nas relações familiares. Durante a infância, as crianças aprendem que são seres individuais e a se relacionarem com outras pessoas além do pai e da mãe, por isso a importância desse vínculo familiar ser saudável e afetivo, uma vez que essas crianças dependem de tal relação para criar autoconfiança e usá-la como referência para as próximas relações, como aponta Silva:

[...] a formação da personalidade humana e, conseqüentemente, a efetivação da dignidade da pessoa humana, passa pelo relacionamento humano-afetivo entre os indivíduos, em sua primeira infância – crianças – e seus pais. A falta dessa relação afetiva poderá, segundo se demonstrou, ocasionar problemas de identificação e de relacionamento humano no futuro dessa criança. [...] (SILVA, 2020, p. 212).

Na última sequência, com uma montagem paralela, as imagens se alternam entre Zói-criança conversando com a mãe sobre o desenho que fez na escola e Zói-adolescente sendo aconselhado pela mesma sobre a gravidez da namorada. Para Zói, essa experiência causa tristeza e confusão, como podemos notar no seu semblante recolhido, entristecido (REBENTO, 2020). De acordo com Oliveira (2020), a criança que é vítima de abandono afetivo tem suas referências, bases para sua construção subjetiva, bagunçadas e fracionadas. Ele ainda acrescenta a necessidade das novas famílias redistribuírem as funções atribuídas ao pai para não haver prejuízo na formação do sujeito. Na cena de Zói adolescente, pela primeira vez vemos o protagonista chorar, mas não por medo da reação da mãe com a descoberta da gravidez, e sim porque ele tem medo de falhar uma vez que não teve um pai presente, não teve uma referência e por isso tem medo de não ser um bom pai (REBENTO, 2020). Segundo Beraldo e Trindade (2015), esse sentimento é pertencente aos homens pós-modernos, pois os mesmos vivem um dilema entre não reproduzir padrões antigos sobre paternidade e ao mesmo tempo não saber como fazer para se enquadrar às novas demandas que vão além do pai-provedor. Sobre as inseguranças que envolvem a paternidade precoce, o diretor do curta Vinicius Eliziário, em entrevista, afirma que o medo que cerca o protagonista vem do receio por conta da idade e pelo fato de não saber se conseguirá ser um bom pai uma vez que não teve um modelo:

Ser pai na adolescência e atingir as expectativas sobre a paternidade, além de outras narrativas

que o compõe, como ainda estar estudando, não ter um trampo fixo e já ser difícil financeiramente na casa dele apenas com ele e a mãe, passa pela cabeça de Zói, contudo, a aflição maior de Zói é lembrar do vazio que ele tem em relação ao assunto paternidade, o que lhe aflige é como “avançar” como pai, se a figura do “pai” lhe assombra. Como construir esse caminho da paternidade sem ter tido referências do que ele entende como paternidade ou como construir esse caminho da paternidade sem lançar mão do “que esperam dele como pai” (Esse “eles esperam”, leia-se a masculinidade tóxica)? Como preencher um ser que vai nascer se ele ainda não parece ter superado o seu vazio? Não saber responder essas perguntas é o maior medo (ELIZIÁRIO, 2020).

Para além desses fatores, existe a questão de que Zói, por ser um homem negro, já traz de sua ancestralidade as marcas da dor e das perdas e esse sofrimento pode ser observado de várias formas. O medo do protagonista é o mesmo dos negros escravizados e separados da família. De acordo com hooks (2010) as pessoas negras reprimem seus sentimentos como uma estratégia de sobrevivência mesmo depois do fim da escravidão, uma vez que presenciaram seus entes e amigos serem vendidos e agredidos sem nenhuma razão, vivendo em condições subumanas e sendo obrigadas a se separarem das suas famílias. Naquele contexto, não era possível que uma pessoa negra entendesse a importância de se dar afeto às pessoas com quem se importava, visto que precisava lidar com a dor delas diariamente para além da sua própria dor. A maioria dos lares negros era cheio de conflitos, uma vez que o homem negro acabava reproduzindo as relações hierárquicas vindas da escravidão para dentro de sua casa.

Não pretendemos encontrar um culpado no que se refere ao abandono paterno afetivo, uma vez que cada família tem sua própria configuração. No entanto, é necessário que os homens sigam repensando e se desconstruindo em relação ao que é “ser homem” e à paternidade. Homens amam, e precisam aprender a demonstrar afeto sem se sentirem desconfortáveis ou serem repreendidos.

A narrativa em volta do abandono afetivo paterno em *Rebento* dialoga com a realidade de milhões de brasileiros e brasileiras, a sensibilidade de Zói nos atravessa e emociona, e conseguimos no fim vislumbrar o encerramento de um ciclo. Mesmo o final do curta sendo aberto à interpretação dos espectadores, é nítida a escolha que Zói precisa fazer para preencher seu vazio, dar ao seu filho tudo o que não teve por parte de pai: amor, carinho e muito mais que apenas um sobrenome.

A Justiça, por sua vez, é capaz de resolver, ainda que com certas falhas, o problema do amparo material às crianças vítimas do abandono. Todavia, na questão da afetividade, a legislação ainda vem buscando formas de reparação deste dever moral dos pais para com os filhos, visando garantir às crianças e aos adolescentes os direitos assegurados por lei segundo os princípios da dignidade humana.

No cinema, as narrativas são reflexos da nossa realidade, a qual necessita passar por profundas mudanças sociais a fim de diminuir os impactos negativos que envolvem o abandono paterno afetivo na vida de milhões de crianças brasileiras.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Luana. Cerca de 8% de alunos do estado não têm nome paterno em certidão. **A Tarde**, 2017. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/noticias/1885639-cerca-de-8-de-alunos-do-estado-nao-tem-nome-paterno-em-certidao>. Acesso em: 18 jul. 2020.

BASSETTE, Fernanda. Brasil tem 5,5 milhões de crianças sem pai no registro. **Exame**. 2019. Disponível em: <https://exame.com/brasil/brasil-tem-5-5-milhoes-de-criancas-sem-pai-no-registro/>. Acesso em: 17 de jul. 2020.

BERALDO, Guilherme de Souza; TRINDADE, Ellika. Novos pais, novos homens? Paternidade e identidade masculina no contexto pós-moderno. **Pretextos** – Revista da Graduação em Psicologia da PUC Minas, Minas Gerais, v. 1, n. 2, p. 56–75, jul/dez. de 2016. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/pretextos/article/view/13611>. Acesso em: 18 jul. 2020.

CALAFIORI, Loyanne Verdussen de Almeida Firmino. **O valor jurídico do abandono paternal à luz do princípio da afetividade**: o direito do lado esquerdo do peito. Jus, 2015. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/2719/1/LOYANNE%20VERDUSSEN%20DE%20ALMEIDA%20FIRMINO%20CALAFIORI.pdf>>. Acesso em: 01 de jul. 2020.

REBENTO. In: **DICIONÁRIO online de português**. c2009 – 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rebento/>. Acesso em: 01 ago. 2020.

ELIZIÁRIO, Vinicius. [Entrevista concedida a] Sheila Manuelle Santana da Silva. Feira de Santana, 30 jul. 2020.

HOOKS, bell. **Vivendo de Amor**. Tradução de Maísa Mendonça. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 01 ago. 2020.

OLIVEIRA, João Paulo Pereira de. **Percepções de filhos adolescentes sobre o abandono afetivo paterno entre estudantes de subúrbio ferroviário de Salvador**. 2020. Dissertação (Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea) – Universidade Católica de Salvador, Salvador, 2020. Disponível em: <http://ri.ucsal.br:8080/jspui/bitstream/prefix/1550/1/DISSERTACAOJOAOOLIVEIRA.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2020.

REBENTO. Direção: Vinicius Eliziário. Produção: Edson Junior. [S.l.]: **Boca de Filmes**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQTQyuhodts&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Pandemix: Processo de criação coletiva na Pandemia

Carla Caroline,
Daniele Costa,
Felipe da Silva Borges,
Gabriel Ferraz,
Girlan Tavares,
João Paulo Pereira Guimarães,
Lígia Marques Rocha Franco,
Marina Mapurunga,
Stephanie Sobral¹⁷²

Este texto aborda o processo de criação sonora do álbum duplo *Pandemix*¹⁷³ que faz parte de uma série de desafios sonoros¹⁷⁴ do projeto de extensão SONatório¹⁷⁵ – Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Durante a pandemia da COVID-19, nós, integrantes do SONatório, resolvemos marcar encontros semanais por vídeo-chamadas *online* e lançar o Desafio Sonoro *Pandemix*. Nesse momento, várias¹⁷⁶ de nós retornamos à casa de nossos parentes. Cada uma se encontrava em uma cidade diferente. A partir desses encontros, decidimos realizar um desafio em que cada uma criaria uma trilha sonora individualmente e depois mixaria com as trilhas sonoras das demais. Essas trilhas seriam

¹⁷² Optamos por manter o nome das autoras em ordem alfabética, já que tratamos de um trabalho desenvolvido coletivamente sem hierarquia.

¹⁷³ Álbum PANDEMIX v.1 e v.2. Cachoeira: SONatório, 13 ago. 2020. Disponível em: <http://sonatorio.org/pandemix>. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁷⁴ Desafios Sonoros disponíveis em: <http://sonatorio.org/desafios-sonoros>.

¹⁷⁵ Website do SONatório: <http://sonatorio.org>.

¹⁷⁶ Optamos pelo gênero feminino para nos referir a todas e todos integrantes do SONatório já que a maioria que participou deste desafio são do gênero feminino. Assim, substituímos “outro” por “outra”, “vários” por “várias” ao nos referirmos a nós.

criadas livremente, sem uma temática específica. No decorrer do processo criativo, percebemos que o isolamento social e a pandemia foram determinantes na construção sonora e visual do álbum, desembocando no título *Pandemix*. A conversa, em nossos encontros virtuais, nos serviu como um método para emergência da escuta de si (CAMPESTATO; BONAFÉ, 2019, p. 28). Ao conversarmos sobre nosso processo de criação sonora e visual estávamos nos escutando e compreendendo como a pandemia e nossa situação física e mental nos influenciavam nesse processo, além de externalizarmos nosso modo de fazer para as outras. Campesato e Bonafé (2019, p. 32) comentam que o ato de conversar é “um meio muito potente de pesquisa, de situar um modo de se contar, de falar de um trabalho, de expressar nossas marcas éticas, estéticas e políticas”. A palavra, vocalizada por meio da fala, da conversa, também é uma mediação entre “nosso consciente e o mundo” (OSTROWER, 2013, p. 21). O SONatório tem, desde sua criação, um aspecto afetivo, sensível, de liberdade de expressão, experimentação e, também, de muitas trocas entre as pessoas que o integram. Com esse momento de isolamento, entendemos que dar continuidade à ação do grupo seria um meio de manter esse fluxo criativo e afetivo. De acordo com Ostrower (2013, p. 12) os processos de criação, como processos intuitivos, estão interligados intimamente ao nosso ser sensível. Ostrower (2013, p. 12) também comenta que a criação se articula por meio da sensibilidade e esta é uma porta de entrada para as sensações. Nossas subjetividades em contato, nesse momento de fragilidade, nos fortaleceram e desaguararam quando necessário. A existência dessas trocas tem nos permitido compreender a alteridade, na medida em que ao acessar a subjetividade da outra, acessamos também nossa própria subjetividade, em um fluxo contínuo de aprendizado que se dá ao longo de nossos processos. Compreendemos que se estivéssemos sozinhas, não teríamos alcançado esse potencial criativo. Fomos nos permitindo ser permeadas pela outra, como corpos que se envolvem a partir dos

sentidos e, dessa forma, conhecendo a nós mesmas. Pois quando o outro reflete a minha imagem espelhada é ali que eu consigo melhor me ver (BRANDÃO, 1986, p. 7). Tamanho potencial criativo só é possível também devido às diferenças que existem entre nós. Enquanto grupo, vivemos uma unidade que só existe porque somos diversas, possuímos nossas singularidades que refletem nas práticas democráticas das escolhas que fazemos, seja com relação ao processo criativo, seja em nossas relações internas. Nos próximos tópicos, abordamos o processo de criação sonora do álbum: o desenvolvimento das trilhas individuais e das mixagens, por meio de relatos escritos de cada participante deste processo. Não abordaremos a elaboração das demais etapas, como: a criação de poemas e contos a partir das mixagens e a elaboração da arte das capas de cada trilha e mixagem, pois pretendemos focar somente na criação sonora.

Criação das Trilhas

Para decidir quem seria a primeira pessoa a criar sua trilha sonora, fizemos um sorteio virtual. Daniele foi a primeira sorteada e criou sua trilha chamada *esperanza*. Depois dela, Felipe foi o segundo sorteado e criou a trilha *Das vezes que ouvi o não audível*, se baseando na trilha já criada de Daniele. E assim por diante, até que as nove participantes tivessem criado suas trilhas, sempre se relacionando somente com a trilha anterior. Nesta primeira etapa, não houve um tema específico para guiar nossas criações. Os relatos a seguir foram escritos individualmente por cada integrante e dispostos na sequência do sorteio.

Trilha de Daniele

[Daniele]: Meu nome foi sorteado para iniciar o desafio, o tema seria livre e o suporte para a criação seria escolhido por cada um. Com

isso, me desafiei a usar o Sonic Pi, um *software* que permite gerar sons através de códigos de programação. Apesar de não ter muito domínio da linguagem, já tinha uma ideia de como funcionava e a partir de uma apostila¹⁷⁷ encontrada na internet, comecei a testar e criar minhas primeiras linhas de código e som. Após um tempo testando alguns códigos e sonoridades, optei por deixar uma base mais grave e seguir com uma sequência mais calma e musical. Utilizei alguns recursos do Sonic Pi durante trechos da faixa, como a repetição (*loop*), o modo aleatório e a escolha de notas musicais. Após a conversão dos códigos para um arquivo de áudio, passei a faixa para o próximo participante. Pela presença dos sons graves, a faixa recebe o nome *Esperanza*¹⁷⁸ em homenagem à contrabaixista Esperanza Spalding.

Trilha de Felipe

[Felipe]: Meu processo começa com a trilha de Daniele que se baseia em uma musicalidade instrumental. Decidi fazer uma sonoridade de ambiência, por dois motivos: primeiro pela minha dificuldade de utilizar os instrumentos musicais e, assim, poluir a trilha da colega com sons dissonantes ao dela; o segundo motivo foi a forma que encontrei de contribuir com as sensibilidades propostas pela sonoridade que Daniele propôs. Por fim, sua trilha me levou a produzir uma sonoridade ambiente formulada por códigos de computador, o que gerou uma estética da sonoridade dos *videogames*. Para a produção de minha trilha, por coincidência, utilizei o mesmo ambiente de codificação musical que Daniele usou, o Sonic Pi. Não tinha o completo domínio sobre as ferramentas de linguagem do programa, então procurei

¹⁷⁷ AARON, Sam. Sonic Pi tutorial pt-br: música como código - código como arte. Trad. Giuliano Obici. Rio de Janeiro: Pámpfónos, 2017. Disponível em: https://www.giulianoobici.com/site/tutorial_files/sonicpi-tutorial-pt-br.pdf. Acesso em: 28 jun. 2020.

¹⁷⁸ ESPERANZA. Compositora: Daniele Costa. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/esperanza-daniele-costa>. Acesso em: 13 ago. 2020.

*samples*¹⁷⁹ de sons sintetizados que me dessem a possibilidade de criar *loops* atmosféricos. Assim, selecionei dois *samples* e fui modulando sua amplitude, timbre e o *sample rate*, sempre experimentando as possibilidades e como os dois sons se comportavam juntos. Depois de feitas as modificações nos códigos, coloquei as duas trilhas no Reaper (DAW¹⁸⁰) para observar como minha trilha reagia à da Daniele, fazendo assim algumas modificações de edição e automação do volume e do panorama. Assim, finalizando a trilha que chamei de *Das vezes que ouvi o não audível*¹⁸¹, pelo clima de suspense dos ruídos sintetizados que caracterizavam minha trilha.

Trilha de Gabriel

[Gabriel]: *Solidão do tempo*¹⁸², título de minha trilha, vem de algumas inquietações que correm em meus pensamentos juntamente às minhas conclusões trazidas da trilha de Felipe Borges após escutá-la. Sua trilha me pareceu ser bem influenciada pelo gênero *synthwave*, também chamado de *retrowave*. O *synthwave* é tanto um gênero musical quanto um estilo visual. Ele lembra as trilhas sonoras de filmes ocidentais ou *videogames* da década de 1980. Baterias sintetizadas com baixa frequência me remetem a um ambiente vazio, um chão com linhas retas que perpassam na vertical e na horizontal, um horizonte com montanhas criadas a partir das variações sonoras e a um lugar onde o tempo já não é mais uma noção do ser humano. Tenho uma sensação de estar perdido em um universo de diferentes

¹⁷⁹ *Samples*: amostras de áudio.

¹⁸⁰ DAW- Digital Audio Workstation é uma estação de trabalho de áudio digital que é utilizada para gravação, edição, mixagem e criação de músicas, som para filmes, peças sonoras, entre outros trabalhos com áudio.

¹⁸¹ DAS VEZES que ouvi o não audível. Compositor: Felipe Borges. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/das-vezes-que-ouvi-o-n-o-aud-vel-felipe-borges>. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁸² SOLIDÃO no tempo. Compositor: Gabriel Ferraz. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/solid-o-do-tempo-gabriel-ferraz>. Acesso em: 13 ago. 2020.

formas trazidas pela sonoridade. Outra referência, que me remete a esta estética, é o jogo intitulado *Retrowave*, um jogo de corrida que você anda em diferentes pistas e cenários e todos elementos fazem um resgate ao *synthwave*. Para a criação da minha composição, eu decidi aderir a estes sentimentos que vieram com a composição de Felipe, juntamente à minha ideia de melancolia, utilizando elementos que vêm das minhas referências sobre uma sonoridade sombria e de iconografias que provocam sentimentos melancólicos no público. Primeiramente, pensei no que compõe meu imaginário melancólico. Então, me baseando em algumas referências fílmicas, pesquisei ruídos para compor uma ambiência com chuva, trovões, tremores, dentre outros. O som de chuva foi gravado por mim mesmo na janela de casa, usando o aplicativo *Master Rec* disponível para Android no *smartphone* Moto E5. O metrônomo foi utilizado na velocidade de 60 BPM. Com todo este material pronto, importei os áudios para o Adobe Premiere Pro e mixei os volumes, aplicando alguns efeitos para deixar alguns áudios mais limpos. Utilizei o equalizador e diminuí o volume dos graves dos tremores para ficar mais abafado até chegar ao resultado final que eu queria para a faixa. Esse processo foi muito prazeroso por tentar colocar para fora algumas das minhas angústias. Materializar tudo isso foi importante, pois muitos dos sentimentos que eu tentei representar nesta trilha vieram deste confinamento.

Trilha de Carla

[Carla]: Recebi a trilha do Gabriel. Neste período, estava em São Paulo, recém-chegada do Rio de Janeiro, iniciava a minha quarentena. Os primeiros dias foram muito conturbados. Saí de uma cidade para outra durante a pandemia, antes estava em uma rotina de mais de doze horas de trabalho por dia, em uma bolha social, em um ritmo frenético e agora me encontrava em uma *kitnet* tendo apenas a

presença do meu companheiro, sendo obrigada a desacelerar o corpo e tentando entender o que estava acontecendo com o mundo. As coisas se inverteram. Tinha pensamentos acelerados e o corpo inerte, a não possibilidade de sair, a pouca falta de espaço. As tantas notícias ruins e preocupações me deixaram em um estado de introspecção enorme e foi justamente neste momento que tivemos a primeira reunião do Desafio Sonoro. No começo, não tinha uma ideia concreta da composição que realizaria, havia sensações e sentimentos que gostaria de colocar na trilha, expurgar algumas angústias. Ao receber a trilha do Gabriel, fiquei surpresa com quanto a composição expressava uma parte do que estava sentindo; o som da chuva, do vento forte, dos trovões, a melancolia de estar em casa à noite, deitada, agasalhada com frio e perdida em pensamentos profundos. Queria expressar em som os sentimentos que em mim ecoavam, então, busquei em minha biblioteca sonora sons que me ajudassem a concretizar essas sensações; escolhi o som da água corrente, do vento, dos sinos e a captação do movimento debaixo d'água. Coloquei os áudios no Audacity¹⁸³ e fui experimentando, amplificava, reverberava, deixava-os mais lentos ou mais rápidos. Ouvia de olhos fechados para sentir como aquele som ecoava em meu corpo, em minha mente. Ao finalizar a trilha, me dei conta de que desenhei uma composição que parecia querer dilatar o tempo e organizar os pensamentos como um corpo que ao meditar lança suas energias ao universo. Assim, nomeei minha trilha por: *Dentro/Fora*¹⁸⁴.

Trilha de Girlan

[Girlan]: Quando recebi o áudio de Carla, alguns elementos me chamaram bastante a atenção, como o soar do sino da igreja e os

¹⁸³ Audacity – software livre de edição de áudio.

¹⁸⁴ DENTRO/fora. Compositora: Carla Caroline. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/dentro-fora-carla-caroline>. Acesso em: 13 ago. 2020.

sons de mar. A partir destes sons, optei por usar elementos sonoros encontrados em objetos no meu quarto e, nesse processo, o que mais me instigou foi a liberdade que esses objetos puderam me proporcionar durante a performance para a gravação e no desenvolvimento da minha . Fiquei muito contente com o resultado final. Pude explorar o meu quarto por inteiro, pude caminhar e captar os sons dos meus passos, balancei as chaves em minhas mãos provocando sonoridades diferentes. Encontrei um papel de presente e comecei a explorá-lo. Aos poucos, fui compassando e estabelecendo um ritmo para cada elemento que se fazia presente, intercalei sons feitos com a boca que me levaram a uma esfera imersiva, dentro do meu ambiente pessoal. Assim, intitulei minha trilha de: *O som das coisas*¹⁸⁵. Cada som que era desenvolvido não tinha um sentido específico, porém quanto mais eu manuseava esses objetos, conseguia me sentir de certa forma pertencente ao todo, afinal eu fazia parte desse som. A princípio o objetivo da criação da trilha era para que cada um realizasse uma com uma temática livre, porém tudo foi levado para esse enclausuramento o qual a quarentena nos trouxe. Editei minha trilha no aplicativo Wave Editor no *smartphone*. Assim que finalizei meu áudio passei para Joanne para que assim pudesse fazer sua trilha.

Trilha de Joanne¹⁸⁶

[Joanne]: Comecei meu processo ouvindo a trilha produzida pelo Girlan. Escutei diversas vezes, visto que tinha muitos elementos e nuances, na tentativa de capturar a essência da performance sonora produzida por ele. Em todas as vezes que escutei, a obra me levava a um ambiente macabro, algo semelhante a um filme de horror, com monstros tenebrosos e nervosos. Assim, iniciei a criação da minha

¹⁸⁵ O SOM das coisas. Compositor: Girlan Tavares. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: https://sonatorio.bandcamp.com/track/dentro-fora-carla-caroline_. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁸⁶ Joanne Labixa – nome de *dragqueen* de João Paulo Guimarães.

faixa tentando trazer essa mesma atmosfera, mas com outra nuance: um terror em que *aliens* chegam na terra. Utilizei o FL Studio para a composição da trilha. Busquei sons de passarinhos, passos e fogo, criei alguns *samples* a partir de duas músicas de Björk (*Declare Independence* e uma versão em cordas de *Pluto*) e criei algumas melodias, como a do piano que aparece no final da trilha. Nomeei esta trilha por *C1_infiltrados*¹⁸⁷, em que alienígenas de um planeta distante viajam para o planeta Terra, até encontrar humanos e assombrá-los. Porém, no final, com o piano, tudo se revela um sonho... ou não.

Trilha de tephá¹⁸⁸

[tephá]: Ao escutar a trilha de João, senti como se os sons me levassem a outro planeta, em contato com outros seres, então desenvolvi uma pequena sinopse, que foi a base da minha composição. Nela começo com um diálogo entre seres extraterrestres, que se diziam insatisfeitos com o rumo que os humanos estavam dando para o planeta Terra, e durante esta conversa, eles decidem exterminar os seres humanos e, assim, salvar o planeta. Daí vem o título da minha trilha, *Tumultus*¹⁸⁹, do latim, que significa “revolta”. A partir disso, pensei na produção dessa composição. Resolvi utilizar dois aplicativos o Beat Snap e o SynprezFM, instalados no meu *smartphone*. Minha ideia era produzir sons separadamente, experimentando os agudos, os graves, variando os volumes, criando um ambiente intergaláctico. Separei a composição em três momentos. No primeiro, criei o “diálogo” entre seres extraterrestres, usando o SynprezFM. No segundo, com o Beat Snap, compus um som com uma linha mais musical, retratando o

¹⁸⁷ C1_INFILTRADOS... Compositora: Joanne Labixa. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/c1-infiltrados-joanne-labixa>. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁸⁸ Apelido de Stephanie Sobral.

¹⁸⁹ TUMULTUS. Compositora: tephá. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/tumultus-tepha>. Acesso em: 13 ago. 2020.

processo de aniquilação dos humanos, do começo ao fim do extermínio. No terceiro momento, com o SynprezFM, criei sons mais suaves, na intenção de produzir um ambiente de calma após o confronto. Finalizando os sons separadamente, os importei no programa Adobe Premiere Pro e os mixei seguindo a sinopse. Por último, senti a necessidade de incluir um som de fogo estalando e assim finalizei minha composição. Foi um processo bastante divertido. Desde a sinopse até a finalização da trilha, eu não limitei a minha imaginação, e acredito que esta liberdade que tínhamos para a criação me ajudou a ter mais segurança no que eu estava produzindo.

Trilha de Marina

[Marina]: A trilha de tepha me remeteu a uma viagem intergaláctica. Perguntei-me como poderia contrastá-la. Pensei que poderia usar poucos materiais sonoros. Talvez a voz, com influência no desafio sonoro anterior *Vozes sem Palavras*¹⁹⁰. Poderia utilizar a glossolalia¹⁹¹. Já que a trilha de tepha me remetia a um espaço fora do planeta Terra, pensei que poderia fazer as vozes de pequenos extraterrestres conversando ou brincando. Dai vem o título da minha trilha: *Microvocos*¹⁹². Decidi incluir, em algumas partes da trilha, *glitches*¹⁹³ para causar um estranhamento, para desnaturalizar estas vozes, revelando que elas são digitais, que são falhas de reprodução, que há algo de errado nesse “lugar”. Algo de estranho acontece ali. Durante a gravação, procurava gravar minha performance vocal

¹⁹⁰ VOZES sem palavras. Compositores: Inés Terra, Lori Yoni, Vinícius Fernandes, Daniele Costa, Joanne Labixa, Jalala Amani, Julia Teles, Dani Sou, Guache, Sonora. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/album/vozes-sem-palavras>. Acesso em: 1 ago. 2020.

¹⁹¹ Glossolalia: criação de sons e palavras feita por neologismos.

¹⁹² MICROVOCOS. Compositora: Marina Mapurunga. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/microvocos-marina-mapurunga>. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁹³ *Glitches*: erros ou falhas em sistemas e aparelhos eletrônicos. O *glitch* na música ou em peças sonoras se assemelha a um ruído de falha na gravação, zumbido elétrico, distorções, ruído de *hardware*, CD arranhado *etc.*

durante a escuta da trilha de tephá, porém o som dos fones de ouvido vazava no microfone. De tanto ouvir o áudio e visualizá-lo na *timeline* da DAW, acabei utilizando a *waveform*¹⁹⁴ como uma partitura. Assim, gravei meu último *take*, o que entrou para o álbum, sem ouvir o som de tephá, apenas o visualizei. Exportei meu áudio e o enviei para Lígia.

Trilha de Lígia

[Lígia]: Minha trilha, *Disruptivo*¹⁹⁵, foi criada com base na trilha de Marina. Quando ouvi pela primeira vez *Microvocos*¹⁹⁶, dois elementos estavam bastante presentes: voz e silêncio. A voz fazia sons abstratos que associei a diferentes tipos e tentativas de comunicação, que “estariam cortados pelo silêncio”, sofrendo interrupções. Decidi seguir nesse caminho, trazendo os sons que escutamos na cidade de Cachoeira e interrompendo-os com sons virtuais, tecnológicos e cibernéticos, simbolizando nossa comunicação virtualizada dos tempos atuais. Foi também uma tentativa nostálgica de trazer memórias de um passado não tão distante em que a gente andava sem preocupações de doenças virais pelas ruas e ouvia os sons no dia-a-dia da cidade. O bocejo inicial faz referência à trilha de Marina, que faz sons com a boca. Esse elemento sintetiza uma sensação frequente desse momento de quarentena, que é o cansaço mental e emocional. Os sons que eu utilizei foram adquiridos através do Mapa Sonoro de Cachoeira¹⁹⁷. Uma plataforma digital em que nós, alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, realizamos a captação de áudio de diferentes partes da cidade de Cachoeira. Na criação da minha trilha utilizei sons que eu havia gravado um tempo

¹⁹⁴ *Waveform*: visualização da forma da onda do áudio digital.

¹⁹⁵ DISRUPTIVO. Compositora: Lígia Franco. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/disruptivo-l-gia-franco>. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁹⁶ MICROVOCOS. Compositora: Marina Mapurunga. In: PANDEMIX v.1. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/microvocos-marina-mapurunga>. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁹⁷ Website do Mapa Sonoro de Cachoeira: <http://mapasonorodecachoeira.sonatorio.org/>

atrás para esse mapa. Os demais sons foram baixados do Freesound.org. A cada interrupção da ambiência, ouvimos um *humming*¹⁹⁸ de cabos e/ou chiado de televisão antiga, e depois o som cibernético surge. São diferentes tipos de comunicações, que não conseguem se concretizar. São também memórias dessas duas dimensões: o passado real e um presente absurdo e virtual, onde nada é compreendido. Essa edição foi feita no *software* Audacity.

Criação das Mixagens

Nesta etapa, reunimos as nove trilhas criadas e importamos para os *softwares* de edição de áudio que utilizamos. Na importação, cada áudio deveria ficar abaixo do outro, assim poderíamos ouvir todas as trilhas tocando juntas. O desafio dessa etapa era não editar os áudios (cortá-los ou deslocá-los), poderíamos somente mixá-los, ajustando volumes, silenciando algumas partes das trilhas, utilizando panorâmicas e fazendo nossas escolhas a partir de nossa escuta. Cada participante criou sua mixagem seguindo diferentes caminhos e propostas.

Mixagem de Daniele

[Daniele]: Para a criação de *cachoeira.log*¹⁹⁹, título da minha mixagem, comecei ouvindo todas as trilhas juntas e depois optei por começar a ouvir trilha por trilha, da última até a primeira. Ao ouvir a nona faixa (de Lígia) o que mais me surpreendeu foram os sons ambientes das ruas de Cachoeira, das vozes do lado de fora. Como eu não havia colocado sons ambientes na minha trilha, tendo decidido só usar sons digitais, foi a partir da nona faixa que comecei a minha mixagem. Nessa trilha, foram silenciadas as partes em *glitches*.

¹⁹⁸ *Humming*: zumbido.

¹⁹⁹ CACHOEIRA.LOG. Compositoras: Daniele Costa, Carla Caroline, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Lígia Franco, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/cachoeira-log-mix-por-daniele-costa>. Acesso em: 13 ago. 2020.

Ouvindo faixa por faixa fui destacando e deixando em evidência os sons mais ambientes. As trilhas do Girlan e da Lígia foram usadas quase o tempo todo, porque nelas se destacam sons mais orgânicos. Na faixa da Marina deixei um trecho final no qual ela faz uso da voz. Da tephá, usei o som do fogo queimando e sons mais sintetizados, que lembram coisas do espaço, assim como a do Felipe. Da Joanne, deixei os sons de passarinhos e o teclado tocando no final. Do Gabriel, deixei a marcação do tempo. Da Carlinha, os sons de mar e dos sinos da igreja. Também usei alguns trechos da minha faixa. No final, abri todos os canais e escutei as partes que tinha deixado de cada um, apenas deixei as que mais se encaixavam com a minha proposta de sons mais ambientes. Em alguma parte da mixagem existe um silêncio, isso acontece porque, na junção dos sons, nenhuma faixa preencheu esse espaço. A ideia não era “combinar” os sons e sim deixar que eles se completassem após as escolhas dos trechos de cada um.

Mixagem de Felipe

[Felipe]: Na minha mixagem, chamada *Do que aprendi em conjunto*²⁰⁰, tentei fazer das diferenças um conjunto imersivo, em que nenhum áudio anulasse o outro, que as disparidades se complementassem. Trabalhei inicialmente em uma divisão de três blocos de sensações: o primeiro, a mistura de sonoridades musicais com ambiências sintetizadas e naturais; o segundo, uma sobreposição dos instrumentais sintetizados sobre a ambiência da natureza (trovões; correnteza de rio) e o terceiro, focada mais em uma atmosfera de suspense *cyberpunk*. A partir da reflexão de que esse trabalho envolve a alteridade, por meio da criatividade da Outra, coloquei como meta

²⁰⁰ DO QUE APRENDI em conjunto. Compositoras: Felipe Borges, Carla Caroline, Daniele Costa, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Lígia Franco, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório. 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/do-que-aprendi-em-conjunto-mix-de-felipe-borges>. Acesso em: 13 ago. 2020.

utilizar todas as trilhas feitas. Procurei fazer da mix uma construção de diferentes pensamentos em forma de som que não destoassem, para que a emoção de uma não se sobrepusesse ao da outra de forma a anular a sensação criada pela colega. Então, minha intenção nesse processo foi buscar em cada trilha as sensações que poderiam agregar aos blocos definidos. Percebi durante o processo que, por estarmos a um determinado tempo experimentando coletivamente diversos tipos de performances sonoras, esta produção que criamos me parece ser esteticamente influenciada por nossa série de performances *Natureza Urbana Natureza*. Nesta série tínhamos a concepção de trabalhar uma dialética entre as sonoridades da cidade com as da natureza. Nesta proposta, que não tinha temática preestabelecida, continuamos a estética que já estávamos desenvolvendo. Portanto, a mixagem foi um reflexo desses anos de trabalho e experimentação coletiva dentro do SONatório.

Mixagem de Gabriel

[Gabriel]: Para criar a mixagem intitulada *Em busca da salvação em meio à escuridão*²⁰¹, queria trazer todos elementos que havia selecionado para minha trilha individual. Os elementos encontrados nas diferentes faixas trazidas pelos membros do SONatório foram usados na intenção de intensificar e dar forma a uma atmosfera melancólica e sombria. Usei minha trilha como base de fundo, apenas aumentando o volume dela nos momentos certos para não atrapalhar os outros elementos que viriam posteriormente. Como primeiro elemento, trouxe a faixa de Felipe que com alguns sons sintetizados abre minha mixagem. Em seguida, diminuí o volume desta faixa para

²⁰¹ EM BUSCA da salvação em meio à escuridão. Compositoras: Gabriel Ferraz, Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Lígia Franco, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/em-busca-da-salva-o-em-meio-escurid-o-mix-por-gabriel-ferraz>. Acesso em: 13 ago. 2020.

fazer parte da base. Logo em seguida, trouxe sons de passos na grama e de pássaros presentes na trilha de Joanne, que vão se intensificando; sinos presentes na trilha de Carla, que remetem a jogos de terror como *Resident Evil 4* e *Outlast*; sons de relógio de igrejas; ruídos de metal batendo no chão; vozes não identificáveis presentes na trilha de Marina. Elementos que juntos, ajudam a intensificar a atmosfera que queria criar. Um local onde um indivíduo anda de um lado para outro, tentando achar um refúgio, pois o tempo está fechando. Trovões estão vindo. Alguém escuta ruídos que podem guiá-lo para algum local, porém este local não parece ser seguro.

Mixagem de Carla

[Carla]: Para a composição da mixagem, ouvi cada trilha individualmente, anotei as partes que mais me chamavam atenção e depois, utilizando o programa Reaper, ouvi todas as trilhas juntas. Algumas trilhas pareciam me contar histórias que se encontravam, outras criavam uma ambiência sonora parecida. Resolvi, então, usar todas as trilhas e compor uma nova narrativa. Separei as trilhas por blocos. No primeiro bloco, as trilhas da tephá e de Joanne me chamaram atenção por parecer conduzir a outro planeta, com sons abstratos anunciando o começo de uma odisséia espacial. No segundo bloco, as trilhas de Gabriel e de Lígia pareciam criar uma ambiência perfeita para a transição de uma aventura que acabou de ser anunciada, em crescente com as partes com mais graves, vozes e ruídos das trilhas de Marina e Girlan, compondo um ambiente caótico. No terceiro bloco, a calma, com as trilhas de Dani, Felipe e a minha juntas. A ideia principal era seguir com um *crescendo* no qual introduz-se uma história, chega-se ao clímax e tem-se um final feliz. Pensei como organizar o caos que emanava de todas as trilhas, na tentativa

de que, organizado, conseguíssemos ter uma esperança para um final feliz, daí vem o título da mixagem: *Organizando o Caos*²⁰²

Mixagem de Girlan

[Girland]: Na criação da mixagem, intitulada *Imersão*²⁰³, procurei manter todos sons, apenas me atentei em controlar o volume utilizando o Audacity. Quando coloquei todas as trilhas para tocarem ao mesmo tempo me veio uma sensação de psicodelia, comecei a ver imagens se formando na minha mente. Construindo uma narrativa sem uma ruptura, me transportando para uma viagem temporal e espacial. A mixagem já começa com o soar do sino, em seguida é possível escutar alguns burburinhos estranhos, como se fosse um diálogo entre alienígenas dentro de uma cidade futurística. Quanto mais eu escutava os sons juntos, mais empolgado eu ficava. Aos poucos, fui tecendo os sentidos dentro da construção dos sons.

Mixagem de Joanne

[Joanne]: Iniciei o processo da mixagem, intitulada *C2_invasão*²⁰⁴, escutando a junção de todas as faixas. Escutei mais de uma vez para que pudesse marcar as partes que me chamavam mais atenção para colocar na mix. Utilizei novamente o FL Studio e decidi manter a mesma linha conceitual da anterior, tentando conduzir o ouvinte a uma viagem interespacial. Decidi que iria manter os áudios de Gabriel

202 ORGANIZANDO o caos. Compositores: Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Lígia Franco, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/organizando-o-caos-mix-por-carla-caroline>. Acesso em: 13 ago. 2020.

203 IMERSÃO. Compositores: Girlan Tavares, Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Joanne Labixa, Lígia Franco, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/imers-o-mix-por-girlan-tavares>. Acesso em: 13 ago. 2020.

204 C2_INVASÃO. Compositoras: Joanne Labixa, Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Lígia Franco, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/c2-invas-o-mix-por-joanne-labixa>. Acesso em: 13 ago. 2020.

e Felipe em suspensão, como uma forma de ambiência. Utilizei muitos elementos das trilhas de Dani e de tepha, para a atmosfera espacial, bem como os *glitches* presentes na trilha de Lígia, os sinos de Carla e as vozes de Marina e Girlan. A escolha de encerrar a mixagem com a união do piano da minha trilha foi para reiterar a ideia de que toda a obra foi uma viagem onírica e que aquele era o alarme para o fim dela, o alarme para acordar o ouvinte. Porém, dessa vez, pode-se escutar urros mesmo após este, representando o verdadeiro horror e caos que transpassa o sonho.

Mixagem de tepha

[tepha]: Enquanto ouvia todas as trilhas simultaneamente, listei todos os sons que me chamavam mais atenção. A trilha que mais me agradava era a da Dani, então a usei como base, aumentando seu volume. Eu me propus a fazer uma composição mais tranquila, diferente do que fiz na trilha. Essa vontade veio depois que Dani comentou sobre o quanto ela queria trazer uma quietude para a trilha dela, já que muitas vezes o SONatório produz composições mais frenéticas. Tendo em vista esta proposta, percebi que três trilhas (a de Girlan, João e a minha) não se encaixavam nela, por terem muitos elementos “caóticos”. Decidi então silenciá-las e trabalhar com o restante das trilhas. Separei todos os elementos sonoros que eu queria, e fui mixando utilizando o Audacity. Durante esse segundo processo, tive que me desapegar de alguns sons que separei, por exemplo os sinos da trilha da Carla que fugiam da minha proposta quando combinados com os sons escolhidos. Como terceiro e último processo, escolhi utilizar a panorâmica em algumas trilhas, como deixar o som de água e as vozes no lado direito e os trovões no esquerdo. Essa ferramenta ajuda a direcionar a atenção do ouvinte para o que eu quero que ele preste atenção, o que também ajuda a criar um espaço imaginário na mente

de quem ouve. A escolha do título da trilha, *desafogo para sossegar*²⁰⁵, veio a partir das sensações que tive ao ouvir a composição finalizada, e acredito que esse isolamento que estamos passando influenciou a minha percepção da mixagem. Venho me afogando em sentimentos sombrios, então qualquer manifestação criativa, neste momento, me ajuda a sair dessa angústia impregnada, aliviando a tensão, mantendo minha mente sã e pronta para seguir os dias com mais leveza. Um ato de desafogar para tentar sobreviver, em meio ao caos.

Mixagem de Marina

[Marina]: Para a mixagem *Passagem Secreta*²⁰⁶, primeiro ouvi todas trilhas juntas. A mistura de sons me lembrava as performances do SONatório. Achei interessante como algumas faixas se encaixavam em outras mesmo sem terem sido criadas uma a partir da outra. Decidi que manteria algumas dessas relações. Uma delas está bem clara no final, no diálogo entre a voz gutural de Girlan e a minha. Direcionei a voz de Girlan para a direita e a minha para a esquerda. Como se o/a ouvinte fizesse parte daquele diálogo, entre dois seres estranhos. Procurei na mixagem fazer com que todas aparecessem em algum momento. Por isso optei por silenciar trechos de umas para que outras se destacassem mais. Pensei também naquele momento sobre como seria a mixagem das outras integrantes. Inicialmente estava temerosa das mixagens ficarem muito parecidas. Utilizei algumas faixas que me serviram de plano de fundo (as de Felipe e Gabriel). Utilizei o metrônomo da trilha

²⁰⁵ DESAFOGO para sossegar. Compositoras: tephá, Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Lígia Franco, Marina Mapurunga. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/desafogo-para-sossegar-mix-por-tepha>. Acesso em: 13 ago. 2020.

²⁰⁶ PASSAGEM secreta. Compositoras: Marina Mapurunga, Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Lígia Franco, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/passagem-secreta-mix-por-marina-mapurunga>. Acesso em: 13 ago. 2020.

de Gabriel para marcar o ritmo da mixagem. Mantive alguns trechos melódicos da faixa de Dani; o sino marcante de Cachoeira na trilha de Carla; os gritos finais de Girlan; os passarinhos e a pianola de Joanne; a fogueira e alguns sons sintetizados de tephá que me influenciaram a fazer as micro vozes; alguns trechos da minha voz; os sinais de áudio, *glitches* e sons ambientes de Cachoeira de Lígia.

Mixagem de Lígia

[Lígia]: Para criar a mixagem, *Planeta de Sons*²⁰⁷, inicialmente ouvi todas as faixas juntas e imediatamente fiquei “maravilhada” com todos aqueles sons potentes e que se conectavam de diferentes maneiras. Segui alterando o volume de cada faixa, buscando o que me agradava mais. Foi difícil fazer as escolhas de tantos sons incríveis e ao mesmo tempo fugir do que para mim poderia ser “óbvio”. Minhas escolhas foram muito pautadas nas sensações que cada elemento sonoro me trazia, levando sempre em consideração como tais sons poderiam ser emendados nos outros, através de *fades*²⁰⁸. Nessa mix, eu me aproximei e me afastei de muitas atmosferas, que começavam a ser criadas e então eram interrompidas por outro elemento sonoro. E assim sucessivamente, sem permitir a construção de uma ideia ou mensagem específica, como pensamentos que surgem em nossa “tela mental” e que desaparecem em seguida, sem que a gente se apegue a eles. Minha intenção foi trazer para minha mixagem um pouco daquilo que senti quando escutei todas as faixas unidas. Os diferentes elementos, como se fossem cores, texturas, profundidades, cheiros, sabores, movimentos, iam se misturando, se unindo e criando

²⁰⁷ PLANETA de sons. Compositoras: Lígia Franco, Carla Caroline, Daniele Costa, Felipe Borges, Gabriel Ferraz, Girlan Tavares, Joanne Labixa, Marina Mapurunga, tephá. In: PANDEMIX v.2. Cachoeira: SONatório, 2020. Disponível em: <https://sonatorio.bandcamp.com/track/planeta-de-sons-mix-por-l-gia-franco>. Acesso em: 13 ago. 2020.

²⁰⁸ *Fade*: aparecimento (*fade in*) ou desaparecimento (*fade out*) gradual de um som.

novos sentidos. A criação da mixagem foi uma tentativa de fazer uma viagem passando por várias paisagens e histórias, dentro da minha própria mente, já que meu corpo no momento não poderia sair de casa. A cada nova escuta, todas essas paisagens e histórias se transformam.

Um processo de escuta e cura

Com o processo criativo apresentado aqui, desafiamos-nos a utilizar programas que ainda não tínhamos experimentado e aprendemos a lidar com a insegurança que existe dentro de nós em nossos processos artísticos. O desafio sonoro nos estimulou a criarmos juntas mesmo estando longe fisicamente. A forma como esse processo foi guiado não nos colocou em uma produtividade forçada, prejudicial à saúde. Pelo contrário, ela nos ajudou a enxergar novas perspectivas de criação e a escutar a nós mesmas. Por meio da conversa nos encontros, pudemos escutar a Outra na nossa obra e nos escutarmos na obra da Outra. Incorporamos as experiências trazidas pelas outras, para nossos próprios trabalhos.

O processo de criação do álbum não cessou na finalização do produto (o álbum). Ele continuou na escrita deste capítulo ao nos reunirmos virtualmente para escrevê-lo a dezoito mãos. Esta escrita foi importante para refletirmos sobre a completude do processo. Aprendemos também com a escrita da Outra. Discutíamos o que cada uma trazia. Nos encontros, ocorriam muitas trocas. Cada uma apresentou suas feridas neste contexto pandêmico. Compartilhávamos não apenas os bons momentos, mas especialmente tudo aquilo que sentíamos ao longo das semanas, para que nos dias de encontro, colocássemos aquilo que nos agonizava para fora e assim ficávamos mais leves. Os encontros e todo esse processo criativo foram também um processo de cura. Escutar a nós mesmas foi uma forma de cuidar de si e da Outra, partilhando nossos sentimentos.

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e Etnia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CAMPESATO, Lílian; BONAFÉ, Valéria. A conversa enquanto método para emergência da escuta de si. **Debates**: cadernos do programa de pós-graduação em música. Rio de Janeiro, n. 22, p. 28-52, dez. 2019. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/9651>. Acesso em: 1 ago. 2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

Corpo, dança e as poéticas audiovisuais

Dorotea Souza Bastos

A produção audiovisual, dentro da sua diversidade e multiplicidade, diz respeito ao uso de tecnologias da imagem que, durante um longo período da História da Arte, promoveram a representação de algo. Esta posição foi questionada na Modernidade, momento em que a imagem perde a relação de mera representatividade e passa a ser referência de algo que, nem sempre, é externo ao ser ou ao objeto, gerando uma nova forma de fazer e ver a arte.

Neste contexto, o corpo sempre foi elemento presente, embora por vezes coadjuvante, e é percebido que, no movimento de escape às formas de representação, a questão também muda de eixo e passa a estar centralizada no próprio corpo. Se, a princípio, o corpo era um elemento “emprestado” aos aparatos tecnológicos da imagem e da comunicação, com as mudanças ocorridas, o corpo passa a ser o elemento fulcral para as relações sensíveis que emergem das relações com os aparatos tecnológicos.

Aproximações iniciais

Embora a imagem técnica (FLUSSER, 2011), tenha sido iniciada com a fotografia, é a partir do cinema que se percebe uma união mais efetiva e sensível das imagens com o corpo e isso foi possível através da presença da dança nas produções fílmicas. Segundo Juan Pineda Perez (2006), dança e cinema formaram uma parceria que se tornou indissociável, uma vez que a dança contribui para o cinema não só esteticamente, mas também por meio do movimento. Compreende-se, assim, que, a partir do contato com as imagens em movimento,

a dança passou a existir enquanto arte visual (PIMENTEL, 2008), inscrevendo novas formas potentes de apresentação, reconfigurando e expandindo os conceitos de corpo e movimento (BASTOS, 2019).

A dança é uma das manifestações humanas mais antigas. Rituais, comemorações e confraternizações tribais são apenas alguns exemplos de onde podemos encontrar vestígios de dança, muito antes de pensar a dança como é vista contemporaneamente. Podemos propor que a história da dança está ligada à história da humanidade e que, ao longo dos tempos, a dança transformou as relações sociais e também foi transformada pelo ser humano. Complementar a esta proposição, é também possível contar grande parte da história da humanidade a partir da história da evolução das tecnologias e dos meios de comunicação e é importante perceber que essas histórias encontram-se entrelaçadas. O corpo humano, a dança e as tecnologias evoluíram a partir de trocas entre elas, através de experiências que garantiram o seu desenvolvimento e sua continuidade.

Com as tecnologias da imagem, foi possível aventar novas relações com a dança e o corpo e isso é percebido ainda durante as primeiras experimentações do que se tornaria o que passamos a conhecer por cinema, por meio, por exemplo, do registro da dança de *Carmencita*, realizado por Thomas Edison, em 1884, e dos diversos filmes de Loïe Fuller e Carolyn Holpin (Papinta), datados ainda do final do século XIX, realizados, em sua maioria, pelos Irmãos Lumière, no estúdio *Pathé Télévision*, em Paris.

Os registros de dança possibilitaram a documentação dessa manifestação artística, e é uma prática existente até os dias atuais, como forma de eternizar o movimento que, inicialmente, é efêmero e acaba junto com o tempo de duração da obra. Porém é possível observar uma mudança na interface entre dança e cinema com a possibilidade de sincronização entre áudio e vídeo, na década de 1920,

o que se concretizou com a criação dos musicais. A dança passou a estar mais presente nas produções cinematográficas e era utilizada como um complemento visual para a narrativa.

Apesar da quantidade de musicais com cenas de dança, muitos deles remetiam, esteticamente, aos antigos registros de dança: câmeras estáticas ou com pouca mobilidade e uma dança que, apesar de ser pensada para o filme, pouco se distanciava daquelas vistas nos palcos de teatro. Alguns diretores, no entanto, passaram a investir em coreógrafos que, além de proporem uma organização de passos para o enredo do filme, também compunham novas imagens para o corpo, revelando novas formas corporais. Segundo Pineda Perez (2006), a relação entre dança e cinema fortaleceu-se e começou a modificar-se através desses coreógrafos-realizadores, ou coreógrafos-produtores, que foram responsáveis por inscrever a dança em seus filmes e alguns dos principais nomes vinculados a essa prática são os realizadores Busby Berkeley, reconhecido por suas imagens caleidoscópicas feitas a partir do corpo e Gene Kelly, legitimado como um dos maiores dançarinos do cinema, Bobby Connolly, importante dançarino e diretor de espetáculos da Broadway e do cinema.

As primeiras categorias

Após observar as diversas formas pelas quais o corpo que dança estava presente no cinema, Allegra Fuller Snyder escreveu o artigo “3 Kinds of Dance Film: a welcome clarification”, publicado na *Dance Magazine*, em 1965. Snyder foi uma das primeiras a escrever sobre a relação entre a dança e as tecnologias da imagem, sendo pioneira na busca por um aporte teórico para discutir e refletir sobre as questões advindas dessa interface e envolvidas nela. Considerou que existiam três tipos de relação entre a dança e a tecnologia fílmica, a saber:

a notação de dança (*dance notation*), o documentário de dança (*documentary*) e o coreocinema²⁰⁹ (*choreocinema*) (SNYDER, 1965).

A primeira categoria proposta por Snyder (1965) está relacionada à notação ou registro da dança. Esses registros, como os filmes com a presença de Loïe Fuller e Papinta, servem de documentação para a dança e colaboram no processo de reconstrução futura de uma dança que foi gravada. Para Snyder, o simples registro pode ser considerado um tipo de filme de dança, o qual, contudo, não serve a outros propósitos que não a documentação e a notação.

Por outro lado, a segunda categoria de Snyder (1965, p. 35), *documentary*, que diz respeito a uma forma de adaptação da dança à linguagem cinematográfica, abrange o tipo de filme que “utiliza as técnicas cinematográficas, não para dar forma e modificar (como no *choreocinema*), ou para gravar detalhes técnicos (como no filme de notação), mas para gravar a experiência de ver a dança em cena”. Essa dança na tela, conforme Snyder (1965, p. 37), “não é registro, mas a própria experiência da dança”, e o que contribui para que esse tipo de filme seja tão próximo da dança realizada ao vivo é a sensibilidade do cineasta, ao diminuir a diferença existente entre a dança que é vista nos palcos, ou seja, em três dimensões, e a dança na tela, em duas dimensões, compensando essa diferença por meio de recursos cinematográficos.

Nessa categoria, podemos incluir filmes de dança, como *Das Triadische Ballet*²¹⁰, obra coreográfica de Oskar Schlemmer, pintor alemão da Bauhaus, realizada em 1922, que se tornou uma obra cinematográfica, “na década de 1970” (que se tornou obra cinematográfica na década

²⁰⁹ O termo *coreocinema* foi cunhado por John Martin, em 1946, para se referir, especificamente, ao trabalho de Maya Deren, porém Snyder utiliza o termo de forma mais abrangente, identificando e agregando outras obras cinematográficas a essa categoria.

²¹⁰ DAS TRIADISCHE Ballet. Direção: Margarete Hasting, Franz Schömbbs e Georg Verden. [S.l.], 1970.

de 1970), a partir da concepção original e até mesmo a recente obra *Pina* (2011)²¹¹, filme de Wim Wenders sobre uma das mais importantes e influentes coreógrafas, a alemã Pina Bausch.

Em relação ao *choreocinema*, Snyder (1965) destaca que os melhores exemplos são os filmes de Maya Deren – *Meshes of the Afternoon* (1943)²¹² e *A Study of Choreography for Camera* (1945)²¹³ – e o filme *Horror Dream* (1947)²¹⁴, de Sidney Peterson e Marian Van Tuyl. A cineasta Maya Deren, reconhecida por seu trabalho com o corpo, indica que o cinema serve ao propósito de criar experiência e que seus filmes podem ser considerados coreográficos por se referirem a uma transfiguração do movimento, dimensionando-o como um ritual e não apenas um movimento funcional (DEREN, 1960), o que assevera que o movimento do qual trata é um movimento do corpo com uma intenção criativa, e não meramente mecânica.

Figura 1. Frames do filme *Meshes of the Afternoon*.



Fonte: *Meshes of the afternoon* (1943).

²¹¹ PINA. Direção: Wim Wenders. Alemanha, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/Pina-EinTanzfilmIn3d2011>. Acesso em: 25 nov. 2020.

²¹² MESHES of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. EUA, 1943. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SueyBP-EqT8>

²¹³ A STUDY of Choreography for Camera. Direção: Maya Deren. EUA, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J3bFCOI39D0>. Acesso em: 20 nov. 2020.

²¹⁴ HORROR Dream. Direção: Sidney Peterson. EUA, 1947.

Para Snyder (1965, p. 34), nesse tipo de configuração, cineastas e coreógrafos trabalham unidos para a criação de “algo que não poderia existir sem a fusão dessas duas artes”, referindo-se, nesse caso, à arte da dança e à do cinema. A autora enfatiza que o *choreocinema* é uma possibilidade poética e possui um olhar voltado tanto para a dança quanto para o meio cinematográfico, explorando suas possibilidades, a fim de gerar uma nova forma para o corpo e também para o cinema. Além disso, analisa o *choreocinema* como um processo que permite abolir qualquer limite encontrado na coreografia realizada no palco, exceto o ritmo e os padrões de movimento (SNYDER, 1965), utilizando as imagens técnicas a favor da criação coreográfica, as movimentações de câmera, as possibilidades do corpo, de edição e de efeitos especiais.

Para além das categorias propostas no artigo de 1965, Snyder ainda elaborou uma nova categoria fruto da relação observada entre a dança e o cinema: a categoria de *cinedance* (SNYDER, 1967), proposta com a qual se consegue extrapolar as ideias iniciais sobre a dança no cinema, incluindo, nessa categoria, trabalhos que ainda não estavam disponíveis naquele momento e que a autora vislumbrava em sua pesquisa. Pode-se dizer que, com esse artigo, Snyder foi uma visionária. Considera-se que ela tenha contribuído, a partir desses estudos, para as análises das poéticas audiovisuais com as novas tecnologias.

As poéticas contemporâneas

A questão técnica da imagem estabeleceu uma nova forma de presença do corpo. Com o cinema, a corpo foi duplicado na tela e passou por um processo de extensão e ampliação; com a emergência de novas

tecnologias, como sensores de presença e movimento, atuadores e novas mídias digitais, este corpo foi expandido, mesclado, embaçado, numa verdadeira expansão dos sentidos, e novas expressões artísticas surgiram, como as instalações interativas e performances digitais (BASTOS, 2019).

É fato que o dispositivo tornou-se o agente de transformação na forma de ver e criar novas imagens (FLUSSER, 2011). Esta ideia é aprofundada por Bernardino (2009), quando apresenta a alteração técnica que ocorreu nos dispositivos, em meios comunicacionais, a exemplo do cinema, como o desenvolvimento necessário para que as imagens passassem a “integrar o tempo e o movimento como fatores decisivos na sua constituição” (BERNARDINO, 2009, p. 202). Entretanto, é com a criação do código binário que a imagem passa por uma transformação mais significativa. O autor explica que a imagem perde o seu referente, passando a atuar como um sistema autônomo, capaz de transformar a realidade, aferindo-se, assim, “a perda da evidência, afetando-se a condição de verdade que a imagem ainda transportava, e interfere-se na própria construção da realidade” (BERNARDINO, 2009, p. 202).

Para as poéticas do corpo, a questão da imagem é nuclear e envolve não apenas uma ordem tecnicista, pois alia o dispositivo ao movimento. Com a introdução e utilização das imagens digitais, o corpo passa por um novo processo de modificação, em que as fronteiras, já permeáveis, tornam-se ainda mais obsoletas e desnecessárias, sendo possível inferir que as modificações na arte, e, nesse caso, as novas formas de fazer dança, são as modificações no modo de nos relacionarmos com as imagens.

Figura 2 - Instalação interativa Starry Sky.



Fonte: Acervo pessoal (2017).

O corpo digital

A partir da relação com o aparato tecnológico digital, o processo de expansão do corpo promove a geração de novas formas, os corpos digitais, que são entendidos como duplicatas do humano. Estes se relacionam com a terminologia que Dixon (2007) discute em suas pesquisas: o duplo digital, um corpo produzido sinteticamente e que, “ao mesmo tempo em que faz parte da poética como matéria de sua arte, é uma reverberação, cuja presença faz repensar o campo da arte e as perspectivas de movimento e de acontecimento” (RIBEIRO, 2016, p. 145).

Os duplos do corpo não são recentes, nem exclusivos da arte ou específicos da dança ou do cinema. O duplo é uma ocorrência natural, que pode ser identificada em qualquer sombra de um objeto, num reflexo na água ou no espelho. Dixon comenta que a noção do duplo foi potencializada com a publicação de *O Teatro e seu Duplo* (1938), de Antonin Artaud, e, no que se refere à prática recente das artes digitais, o duplo aparece como uma imagem, uma replicação do referente humano, refletindo a nossa natureza mutável e o entendimento sobre corpo (DIXON, 2007). Pode-se, ainda, considerar que o duplo é um corpo-imagem (PIMENTEL, 2008) que passa por um processo de deslocamento do seu espaço tradicional, cuja duplicação acontece no ambiente digital. Remete-se, portanto, à ideia de duplo como uma interface entre corpo e ambiente virtual, enquanto campo de interação e aproximação entre artista e obra.

Garcia (2005, p. 148) analisa esse contexto tecnológico e apresenta o corpo como uma estratégia discursiva,

capaz de se articular a partir da implementação do digital, ao enunciar alguns desdobramentos sobre a imagem corporal diante da instância figurativa acoplada, em um ferramental de dispositivos técnicos, aos efeitos visuais sobre o próprio corpo deslocado.

O autor reflete que “repensar o estatuto do corpo no ambiente tecnológico faz parte da tarefa de observar as práticas culturais contemporâneas e os ‘novos/outros’ paradigmas que diversificam as concepções sobre o objeto corpóreo.” (GARCIA, 2005, p. 148). São essas novas concepções que determinam o tipo de relação que temos com esses outros corpos que habitam outros espaços, ao mesmo tempo que fazem parte de nós mesmos.

Na análise sobre as possibilidades de apresentação dos duplos, Steven Dixon (2007) propõe quatro categorias: reflexo, alter-ego, emanção espiritual e manequim manipulável. Apesar de haver

algumas distâncias conceituais entre as categorias, uma característica é comum a todos os duplos digitais: eles são, em alguma instância, um tipo de reverberação tecnológica, sendo que a diferença em relação à sua definição encontra-se na forma como o duplo reflete a forma visual do corpo, a saber: sobre o conceito do duplo como *reflexo*, Dixon apresenta um corpo cujo movimento é o mesmo do corpo tangível e é construído de forma intencional; a segunda categoria, *alter-ego*, diz respeito a quando o sujeito se reconhece em seu duplo, porém pressupõe uma apresentação do “outro”, uma alteridade; com o conceito de *emanação espiritual*, Dixon apresenta a ideia de um duplo que é um ser espiritual ou sobrenatural, uma projeção da alma, ou o “eu” cósmico; e, na quarta categoria apresentada por Dixon, o *manequim manipulável*, o autor cita o exemplo dos avatares, uma imagem que pode representar o próprio corpo ou, simbolicamente, as suas aspirações, desejos e subjetivações (DIXON, 2007).

De acordo com Ribeiro (2016, p. 151), o duplo é um gerador de afetações capaz de gerar novas possibilidades poéticas no audiovisual, uma vez que “a projeção do duplo proclama a emergência do eu, que é refletido e também digitalizado, envolto por uma crescente indistinção de sua contraparte humana”.

Ainda no tocante à pesquisa sobre os duplos do corpo, há uma proposta, elaborada por Schiller (2003), que perpassa e amplia os questionamentos sobre a apresentação do corpo. Trata-se da proposição de três categorias de presença digital do corpo que dança: *trans-figuring*, *trans-forming* e *trans-planting*.

A primeira, *trans-figuring*, refere-se ao corpo humano que transita entre ser e não ser reconhecido, por exemplo, na expressão do corpo através do cinema, videoarte e videodança, quando as imagens alteram as configurações de corpo, em que o movimento pode criar formas enigmáticas que permeiam o humano e o “não-humano”. (SCHILLER, 2003).

A segunda categoria proposta por Schiller (2003) é *trans-forming*, em que o corpo humano situa-se na fronteira do reconhecimento a partir do movimento. Apresentam-se nessa categoria os trabalhos em que o corpo é percebido por meio dos rastros, das abstrações, sendo percebido de uma forma cinestésica. Trata-se das novas configurações híbridas entre, por exemplo, escultura e vídeo, vídeo e poesia, esculturas sonoras e o uso de sensores para rastreamento do movimento humano, como as performances, com a utilização de *softwares* para captura do movimento em tempo real.

A terceira categoria, *trans-planting*, refere-se a obras de arte que são baseadas em características de movimento do corpo em que ele não é reconhecido ou percebido como forma cinestésica. É uma categoria em que podem se encaixar, por exemplo, os diferentes tipos de artes cênicas contemporâneas, nas quais a presença física do artista nem sempre é necessária, e a criação de visualidades a partir da resposta do público. São imagens geradas a partir do corpo, mas que não necessariamente terão como resultado a exibição de um corpo humano (SCHILLER, 2003).

É importante ressaltar que as categorias aqui apontadas não engessam as obras numa única possibilidade classificatória, já que um mesmo trabalho artístico pode transitar nas diversas apresentações de duplo digital. Além disso, não se trata de uma determinação prévia sobre as categorias a que uma obra poderá pertencer. É a experiência do público/artista que comporá as articulações necessárias para o entendimento das formas do corpo.

Considerações em fluxo

Pensar nas poéticas contemporâneas audiovisuais envolve o entendimento das artes a partir de um corpo complexo, que parte das ideias de memória, linguagem, comunicação e poética, que rompe com

a ideia do corpo como um lugar de passagem e abraça o pensamento reflexivo e a relação sensível entre corpo e arte.

Sendo a dança uma arte que acontece no corpo, a manifestação do artista é a sua própria presença em cena. Com as imagens geradas pelos meios digitais, essa presença é incorporada de maneira diversa à condição tradicionalmente conhecida, inclusive com a não presença ou com a substituição do corpo físico, orgânico, por um corpo virtual, intangível. Conseqüentemente, também a experiência estética não será a mesma a partir do meio computacional. Com essa mudança na dimensão da experiência, foi possível inaugurar uma nova forma de relacionar o corpo às suas possibilidades criativas junto à tecnologia.

A emergência das tecnologias – principalmente tecnologias da imagem – e sua abundante utilização favorecem o surgimento de novas perspectivas de criação e recriação do corpo. Com essa abordagem, busca-se apresentar o corpo como o cerne da experiência, agregando-lhe a tecnologia, e não promovendo um afastamento entre o que costuma ser considerado orgânico e artificial. Assim, o corpo pode e deve ser visto, analisado e experienciado como elemento central nas configurações contemporâneas do audiovisual, ativando, movendo e atuando como agente transformador. É um corpo multifacetado, de fronteiras permeáveis e que está em constante troca com o ambiente em que se insere, realizando interferências e passando por adaptações ininterruptas.

Referências

BASTOS, Dorotea Souza. **A dimensão estética e a experiência sensível do corpo na mediadance**. 2019. Tese (Doutorado em Media Arte digital) – Universidade Aberta de Portugal; Universidade do Algarve, Faro, Portugal, 2019.

BERNARDINO, Paulo. Interseção das novas tecnologias na criação da imagem (artes plásticas) no final do séc. XX. *In*: FURTADO, Beatriz

(org.). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games. São Paulo: ECidade, 2009.

DEREN, Maya. Cinematography the creative use of reality. **Daedalus**89, n. 1, p. 150 -167, 1960.

DIXON, Steven. **Digital performance**: a history of new media in theatre, dance, performance art and installation. London: The MIT Press, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: THOMPSON, 2005.

MESHES of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. EUA, 1943. Disponível em: <https://magiadoreal.blogspot.com/2021/09/filme-do-dia-meshes-of-afternoon-1943.html>. Acesso em: 25 nov. 2020.

PIMENTEL, Ludmila. **El cuerpo híbrido en la danza**: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. 2008. Tese (Doutorado) - Universidade Politécnica de Valencia, 2008.

PINEDA PEREZ, Juan Bernardo. **El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza**. 2006. Tese (Doutorado) - Universidade Politécnica de Valencia, 2006.

RIBEIRO, Natalia. **Poética na dança digital**: processos e reverberações. 2016. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2016.

SCHILLER, Gretchen. **The kinesfield**: a study of movement-based interactive and choreographic art. 2003. Tese (Doutorado) - University of Plymouth, England, 2003.

SNYDER, Allegra Fuller. Three kinds of dance film: a welcome clarification. **Dance Magazine**, New York, n. 39, p. 34-39, 1965.

SNYDER, Allegra Fuller. Untitled article on the filmic approach to dance. **Dance Perspective**, New York, v. 30, p. 48-51, Summer 1967.

Direção de arte e realismo fantástico

Marcos Vinicius Pereira da Cruz
Dorotea Souza Bastos

Inspirado nas histórias de moradores de Cachoeira e de Conceição da Feira, *A vida é pra valer*²¹⁵ foi concebido para ser um filme com destaque para as visualidades da cena e teve como seu ponto de partida a música *Marvin*²¹⁶ do grupo musical Titãs, composta por Sérgio Britto e Nando Reis e gravada pelo grupo em seu primeiro disco homônimo, de 1984. A canção é uma versão de uma gravação norte-americana chamada *Patches*²¹⁷, que foi ganhadora do Grammy de melhor canção de *Rhythm & Blues* em 1971, gravada originalmente pela banda *Chairmen of the Board* (GRAMMY, 1971). A canção *Marvin* trata da história de um garoto de treze anos que teve de ir para a roça trabalhar após perder o seu pai. Uma narrativa que se assemelha a tantas histórias conhecidas e que retrata o percurso de vida de muitas pessoas da zona rural de todo o país.

Em *A vida é pra valer*, a personagem Marvin é Cristóvão, um adolescente de treze anos que, logo no início da trama, precisa lidar com a morte do seu pai, Antônio, e dois anos depois, com o falecimento de sua mãe, Conceição. Após essas perdas, Cristóvão teve que assumir as responsabilidades dos seus pais, inclusive arcando com as dívidas deixadas por Antônio a Seu Adolfo, proprietário das terras em que a

²¹⁵ A VIDA é pra valer. Direção: Marvin Pereira. Cachoeira e Muritiba, BA, 2018. Disponível em: https://youtu.be/O2hWae_y7nQ. Acesso em: 15 nov. 2020. Filme realizado como Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em 2018, orientado pela professora Dorotea Bastos.

²¹⁶ MARVIN. Intérprete: Titãs. Compositores: Sérgio Britto e Nando Reis. In: GO BACK. Intérprete: Titãs. [S.l.]: WEA, 1988.

²¹⁷ PATCHES. Intérprete: Chairman Of The Board. Compositores: General Johnson e Ron Dunbar. In: The Chairmen of the Board. [S.l.]: HBL Productions, 1970.

casa deles se encontra e também se tornando responsável por Pedro e Lurdinha, seus irmãos mais novos.

Por se tratar de uma trama na qual houve uma preocupação de expressar ao público uma linguagem que fugisse do drama convencional, trabalhamos com a linguagem do lúdico e do realismo fantástico, trazendo como referências visuais algumas obras que foram desenvolvidas dentro deste contexto. Entre elas, há *Meu pedacinho de chão*²¹⁸ (2014) e *Hoje é dia de Maria*²¹⁹ (2005), ambas sob a direção artística de Luiz Fernando Carvalho, reconhecido pela resignificação do gênero novela rural, uma narrativa fictícia que apresenta o mundo rural em seus costumes, tradições e modismos, base para novelas como *O Rei do Gado*²²⁰ (1996) e *O Cravo e a Rosa*²²¹ (2000).

Outras obras também surgiram como fonte de inspiração, à medida que manifestam o realismo fantástico como elemento fundamental do imaginário social, tendo *A vida é pra valer* sua estrutura narrativa semelhante. Entre elas, destacamos *Antes de nascer o mundo*²²² (2009), do moçambicano Mia Couto e *Cem anos de solidão*²²³ (1967) do escritor colombiano Gabriel García Márquez, assim como as conhecidas gravuras que o artista argentino Carybé criou sobre a referida obra de García Márquez.

Também conhecido como realismo mágico ou realismo maravilhoso, o realismo fantástico é uma escola literária surgida no início do século XX e compreendemos que esta fantasia pode ser parte integrante da realidade, ainda que seja fruto da nossa imaginação ou ainda uma ilusão dos sentidos.

²¹⁸ MEU PEDACINHO de chão. Novela. Direção: Luiz Fernando Carvalho. TV GLOBO, 2014.

²¹⁹ HOJE é dia de Maria. Minissérie. Direção: Luiz Fernando Carvalho. TV GLOBO, 2005.

²²⁰ O REI do Gado. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 1996.

²²¹ O CRAVO e a Rosa. Direção: Walter Avancini e Mário Márcio Bandarra. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 2000.

²²² COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²²³ GARCIA MARQUES, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Colômbia: Sabiá, 1967.

Esta acepção nos remeteu à ideia de como a preocupação estilística do filme e o interesse em mostrar o estranho ou o inexistente poderia e deveria ser entendido como algo retirado do próprio cotidiano, daquilo que uma vez foi visto como habitual. Entendemos igualmente que podíamos ocupar novos territórios imagéticos a partir da criação visual das personagens e dos lugares fantásticos presentes na narrativa de *A vida é pra valer*. Sabendo que “a cada filme, o diretor de arte é desafiado, junto com a sua equipe, a decifrar novos mundos”. (HAMBURGER, 2014, p. 52), partimos para a criação deste universo imaginário, povoado por personagens e cenários que, apesar de ser fruto da fantasia, precisava ser contextualizado e reconhecido como um universo de elementos pertencentes à narrativa.

As personagens fantásticas

Espantalha

O espantalho é um boneco confeccionado com roupas velhas e retalhos, preenchido com palha, preso a uma estrutura de madeira, que serve para espantar os pássaros em plantações. Em *A vida é pra valer*, o desafio foi criar uma versão feminina e lúdica desse boneco, a espantalha, que se relacionasse com o universo fantástico do filme e, ao mesmo tempo, trouxesse, em sua indumentária, as características da referência já conhecida. Além disso, a espantalha é fruto da imaginação de uma criança, Lurdinha, e isso deveria estar presente. Para a construção da personagem, foi utilizado, como referência, o conto *Fiapo de trapo* de Ana Maria Machado, que simula monólogos de um espantalho que possui sentimentos e enfrenta problemas como a tempestade e a solidão.

As referências principais para a construção do figurino da personagem partem das estruturas dos espartilhos e de arames que

serviam para dar volume às saias e vestidos antigos. Construímos uma espécie de gaiola que mantinha a personagem presa a si mesma, limitando seus movimentos, fazendo alusão ao estado que o espantalho costuma se encontrar.

Figura 1 – Croqui e resultado da roupa da espantalha.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Para trazer a referência do realismo fantástico, usamos alguns materiais para decorar a peça, como o fuxico de pano que serviu de adorno para a estrutura de arame e retalhos coloridos de tecidos estampados presos à base do figurino confeccionado com juta, tecido mais rústico utilizado nos sacos de açúcar ou batata, que traz a simplicidade da referência original. Além disso, a preocupação com a maquiagem da personagem, inspirada em desenhos aquarelados para criar a relação que Lurdinha possui com a pintura artística, ideia que é retomada ao final do filme. O resultado foi uma personagem original e divertida que cumpre com as demandas das características da referência e, ao mesmo tempo, oferece ao público sua personalidade e autenticidade.

Bumba-meu-boi

O Bumba-meu-boi é uma referência do folclore brasileiro presente na região do Recôncavo e em diversas outras regiões do Brasil. Em *A vida é pra valer*, o Bumba-meu-boi da lenda ganha outro sentido e é incorporado à narrativa em suas características fantásticas. O objetivo foi também desconstruir o modelo a partir de seus atributos principais para a construção de uma figura original utilizando materiais simples como o papelão, o jornal e a chita. Outras referências mais próximas, as caretas de Santo Amaro, por exemplo, também foram agregadas à concepção da personagem, oferecendo, como resultado final, uma peça diferenciada que cumpre com a proposta do filme e se aproxima da ideia tradicional.

Figura 2. Bumba-meu-boi em cena.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nossa Senhora da Conceição

A cidade de Conceição da Feira, que tem como padroeira Nossa Senhora da Conceição, nos trouxe elementos que compõem a personagem Conceição, mãe de Cristóvão. O figurino traz referências de uma mãe, mulher do campo e também possui traços da sacralidade

de Nossa Senhora da Conceição. Uma mistura de entidade miraculosa com mãe protetora, a personagem Conceição é guiada por um forte sentimento de conformidade, pois seria ela predestinada à aceitação do seu próprio processo.

Para a construção da personagem, utilizamos o *Poema do menino Jesus* de Alberto Caeiro (Fernando Pessoa) para auxiliar no processo de “humanização” de figuras sagradas católicas. Como referências visuais, foram usadas cenas da série *Hoje É Dia De Maria* (2005) e do filme *O Auto da Compadecida*²²⁴ (2010).

Em se tratando da Nossa Senhora da Conceição presente na religiosidade católica, ela não envelhece, pois já realizou o seu processo de assunção aos céus em sua primeira passagem na terra. Assim, buscamos resgatar o seu retorno e a constituição de uma família que funciona de metáfora para a sacralização da figura materna e é a convivência cotidiana de todas as personagens com Nossa Senhora da Conceição que auxilia a legitimação do realismo fantástico do filme.

Figura 3. Juventude e assunção de Conceição.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

²²⁴ O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes e a Lereby Produções, 2000. DVD.

Anjos

Partindo da premissa de que a personagem Conceição é a própria Nossa Senhora da Conceição, sua sacralização e assunção nos envolveram na idealização de um momento musical, com a presença de anjos, com os quais poderíamos organizar, visualmente, o conjunto mítico ornamental no qual buscamos a aproximação do céu com a terra e também a partir de objetos encontrados em casas do Recôncavo da Bahia. Os anjos sempre estiveram presentes no espaço da casa, protegendo e observando a família de Conceição, até o momento de sua assunção.

A paleta de cor dos anjos é policromática e o figurino traz uma mistura de roupa de coral, com roupa de anjos das procissões de igreja católica. Uma das maiores preocupações que tivemos em relação a estas personagens foi a desconstrução do padrão de anjo que é branco, de cabelo claro, com roupas brancas, asas e auréolas.

Figura 4 - Anjos ao redor de Conceição.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Buscando esta identidade visual, trouxemos referência de figurino do artista sergipano Bispo do Rosário e decidimos que os anjos seriam todos negros, coloridos e suas auréolas seriam os seus cabelos,

em estilo *black power*. E, assim como uma parte das obras do artista Bispo do Rosário eram feitas como um presente para Deus, diante do iminente fim do mundo, os anjos no filme entoam o cântico *Bendito da Senhora da Conceição* como um presente a Conceição diante da iminência da sua assunção.

Seu Adolfo

Proprietário das terras onde vive a família de Cristóvão, Seu Adolfo é a única personagem branca do filme. Seu Adolfo faz parte da burguesia local e seu figurino remete à sua condição social, com uso do paletó e da cartola, além da presença da perneira, nos contam sobre sua posição na sociedade, tendo como referência o imaginário comum em representações de banqueiros, políticos e demais membros considerados da alta sociedade.

Figura 5. Figurinos de Seu Adolfo.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

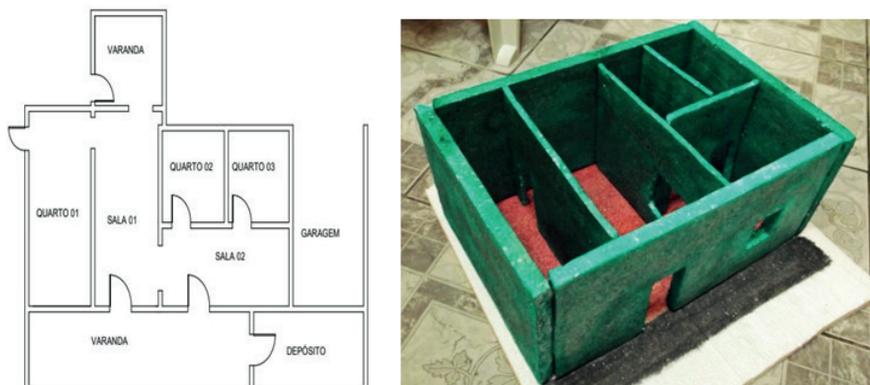
Na parte mais alta do seu figurino, ou seja, no topo de sua cartola, observamos uma réplica da casa onde a história acontece, no intuito de mostrar o interesse e mesmo obsessão da personagem em relação ao imóvel. Seu Adolfo representa, assim, a burguesia rural e a especulação imobiliária.

Os cenários e objetos fantásticos

O altar

Na casa da família de Cristóvão, grande parte da narrativa tem lugar. Lá, acontecem as refeições, as orações e a assunção de Conceição. Para melhor organização visual, desenhamos a planta baixa da casa e fizemos uma maquete com os espaços que seriam utilizados para o filme. Ambas – planta e maquete – foram importantes para trabalhar o espaço, tanto para a cenografia quanto para a decupagem das cenas, criando o que Del Nero (2008, p. 16) se refere como a “concordância entre a tridimensionalidade do ator e a sua própria, sendo, com seus signos visuais, um campo mimético para a ação teatral”.

Figura 6 – Planta e maquete da casa.



Fonte: Arquivo pessoal (2017).

A casa adaptada e criada para o filme conta com diversos elementos importantes para a construção da narrativa e foi tratada com especial cuidado. No que concerne ao aspecto do realismo fantástico, os elementos se concentram na sala do altar (sala 02), que foi pensada com base em visitas, feitas durante o processo de elaboração do curta e de resgate das lembranças da infância, onde decidimos colocar o altar de Conceição.

A mesa do altar é coberta por uma toalha de renda e, ao redor do altar, usamos manta acrílica para criar um efeito de nuvens, nas quais as imagens dos santos estariam e para fortalecer a ideia de que a personagem Conceição está sempre em contato com o céu.

Figura 7 - Imagem lateral do altar de Conceição.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

As imagens dos santos presentes no altar de Conceição foram idealizadas com suas peles negras, seguindo o processo de desconstrução de imagens hegemônicas, eurocênicas, visando contradizer os padrões estéticos que atrelam beleza, sacralização e pureza à pele branca.

Figura 8 - Imagens de São Cristóvão e Nossa Senhora, usadas como referência e as imagens confeccionadas para o filme, pelo artista visual Allan da Silva.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

A chuva

Na casa, também encontramos a janela que mostra a paisagem rural, o local de trabalho da família de Cristóvão. É também a partir da janela que temos acesso à chuva que destrói o milharal. A chuva do filme foi construída com armações de guarda-chuvas cobertas por manta acrílica para simular nuvens e fitas de cetim em tons de azul e cinza para simular a chuva, trazendo ludicidade para uma das principais cenas do filme. Segundo Bastos e Paiva (2016, p. 792), a chuva é um elemento da narrativa mítica e “nos remete a um imaginário nacional acerca do sertão nordestino – o sertão de lágrimas e de suor, de esperança e de fé, da terra e da luta pela fecundidade”

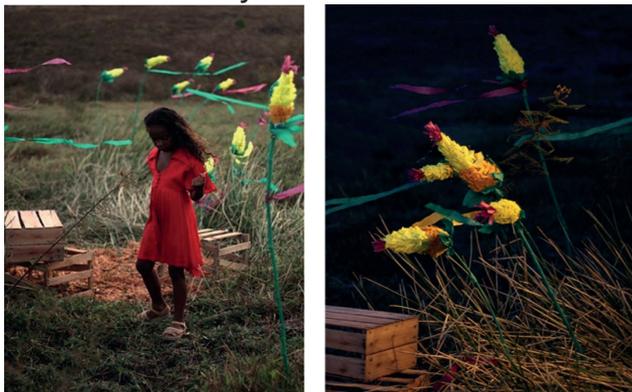
No filme, a chuva é “responsável” por mais uma tragédia na vida de Cristóvão e é a partir deste momento, que a história ganha novos contornos. A escolha por criar este acontecimento de forma lúdica se deu por entendermos que um elemento tão forte e tão importante para a vida não poderia aparecer apenas como uma imagem de destruição. Ao contrário, deveria mostrar e resgatar a beleza, a melancolia e a simplicidade da chuva, deixando o elemento trágico para a cena de destruição do milharal.

Figura 9 - Imagem do momento da chuva.

Fonte: Arquivo pessoal (2018).

O milharal

O milharal faz parte de alguns dos momentos mais lúdicos do filme e a cena em que Lurdinha se encontra com a espantalha foi uma das que mais demandaram tempo da equipe. Foram confeccionados trinta milhos grandes, cobertos por papel, e com suporte feito de galhas secas de bambu. O papel crepom é uma referência dos tempos de escola e das decorações para as festas juninas, sendo um elemento presente das vidas dos moradores do Recôncavo da Bahia.

Figura 10 - Milharal.

Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Com a chuva, houve a destruição do milharal e a chegada de Cristóvão, que se depara e se desespera com a situação que encontra. O milharal destruído, juntamente com a espantalha, traz a realidade dura e cruel que Cristóvão passaria a enfrentar a partir daquele momento. Gravamos a cena no mesmo espaço onde o milharal havia sido construído e, para sua realização, alguns pés de milho foram quebrados e se misturaram à serragem e retalhos jogados no chão.

Figura 11 - Imagem da cena do milharal destruído.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Considerações finais

Com *A vida é pra valer*, buscamos um olhar apurado nas questões relativas à Direção de Arte. No contexto desta realização, destacamos a relação que foi criada entre a equipe, formada por alunos de diversos cursos do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), que colaboraram doando tempo, energia, nos incentivando e nos fazendo perceber que, apesar das limitações, poucas condições e imprevistos, é possível fazer o Cinema em que acreditamos: colaborativo, autorreferencial e extremamente potente.

O resultado desta sinergia pode ser visto no próprio filme, mas também através dos reconhecimentos que temos vivenciado. No dia 24 de agosto de 2018, o Cine Theatro Cachoeirano teve todos seus lugares ocupados em virtude da estreia do filme que já soma mais de vinte sessões independentes em locais públicos como escolas, praças e centros comunitários em todo o Recôncavo Baiano, com rodas de conversa e momentos de análise e crítica sobre o filme. Além disso, participamos de diversas mostras e festivais de cinema do Brasil, como a Semana Universitária do Audiovisual (SUA) – Niterói, Rio de Janeiro (RJ), o XIV Panorama Internacional Coisa de Cinema, Bahia (BA), o 21º Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU) – Niterói, Rio de Janeiro (RJ), a 3ª Mostra SESC de Cinema – Salvador, Bahia (BA) e a Mostra Quimerama – Fortaleza, Ceará (CE), acumulando 16 prêmios, entre eles: Melhor Filme, Melhor Direção de Arte e Melhor Figurino pelo Fest Film Online Brasil 2020, Melhor Direção de Arte pela Mostra Ternura e Cine Minguante; e Melhor Trilha Sonora pelo 4º Cine Tamoio – Festival de Cinema de São Gonçalo.

Atualmente, a pesquisa tem continuidade no Grupo de Pesquisa e Extensão em Arte, Imagem e Visualidades da Cena (VISU), vinculado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB/CNPq), do qual somos integrantes e onde pretendemos realizar novos projetos audiovisuais.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Lilian. **Entre tramas, rendas e fuxicos**: o figurino na teledramaturgia da TV Globo. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2007.

BASTOS, Dorotea; PAIVA, Milena. Nos cursos visuais do Velho Chico: direção de arte e imagem mítica. *In*: ENCONTRO DA SOCINE, 20., 2016, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: SOCINE, 2016.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Meu pedacinho de chão**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DEL NERO, Cyro. **Cenografia**: uma breve visita. São Paulo: Ed. Claridade, 2008.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2014.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Cavalcanti na vanguarda musical do cinema

Fernanda Aguiar Carneiro Martins

Propomo-nos aqui a trazer à luz do conhecimento o legado deixado por Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – Paris, 1982), no que concerne à problemática do som no cinema. Ao invés de nos determos aos filmes, e sua filmografia é bastante numerosa, teremos como foco o pensamento consolidado em seus escritos. A esse respeito, de uma abordagem a partir dos textos, a iniciativa presente no livro *Teoria dos Cineastas*²²⁵ (2002), de Jacques Aumont, nos é, sem dúvida, original e instigante. A atividade de realização caminha *pari passu* à de reflexão, esta última sendo acumulada ao longo de produções escritas e entrevistas, nem sempre alvo de uma análise sistemática e aprofundada. No que concerne a essa produção, interessam-nos os escritos presentes no livro *Filme e Realidade* publicados em 1957, 2ª edição e em 1976, 3ª edição, a saber, o capítulo inicial (com o mesmo título do livro), o qual recobre o filme silencioso e o filme sonoro, em sua divisão interna, e o sétimo capítulo intitulado “O Som”, ambos datados de 1933 e 1937, respectivamente, tal como registrado ao final. (CAVALCANTI, 1957, 1976). Acrescente-se a isso, os textos *Sound in films*²²⁶ (1939) e *Discussão sobre o filme sonoro (Intercine, Roma, 1935)*²²⁷, *As relações entre o diretor e o compositor de cinema (Music can provide*

²²⁵ AUMONT, Jacques. **Les théories des cinéastes**. Paris: Nathan, Collection “Nathan Cinéma”, 2002.

²²⁶ CAVALCANTI, Alberto. Sound in films (1939) In: WEIS, Elisabeth; BELTON John (org.). Film sound: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

²²⁷ CAVALCANTI, Alberto. Discussão sobre o filme sonoro (*Intercine, Roma, 1935*). In: PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. **Alberto Cavalcanti**: pontos sobre o Brasil. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

only interior rhythm, 1937/1940)²²⁸ e *O estudo do cinema enquanto meio de expressão (Bianco e Nero, Roma, 1938)*²²⁹. Ao longo dessas publicações, o cineasta focaliza os vários elementos constitutivos da trilha sonora de um filme: a palavra, a música e os ruídos. Vale salientar que em sua compreensão do uso do som no cinema, o cineasta atém-se ainda ao silêncio, no seu entender, um eficaz recurso expressivo. Como seu pensamento sonoro-musical surge na década inicial de advento do cinema sonoro – a esse título há sua contribuição crucial na Escola Britânica do Filme Documentário, com o *General Post Office Film Unit (G.P.O. Film Unit)*, cabe nos remetermos a esse período.

Sobre o começo de Cavalcanti no *G.P.O. Film Unit*, ele se dá graças a seu filme documentário, a saber, sua sinfonia de cidade *Nada como as horas/Rien que les heures*²³⁰ (1926), graças à experiência nos primórdios do cinema sonoro, na sucursal dos estúdios Paramount, no subúrbio parisiense de Joinville. John Grierson convida-o para integrar a equipe de jovens documentaristas. Líder incontornável do filme documentário britânico, vale lembrar, que a Grierson se deve o emprego do termo “documentário” no jornal *New York Sun*, em fevereiro de 1926, posteriormente definindo-o como “tratamento criativo da atualidade”.

Na verdade, vários fatores unem Alberto Cavalcanti e John Grierson, a começar pelo entendimento que ambos possuem do cinema, em suas primeiras décadas concebido como uma verdadeira arte silenciosa, a montagem soviética merecendo uma atenção toda especial. Apesar da admiração pelo cinema de Robert Flaherty, tanto

²²⁸ CAVALCANTI, Alberto. As relações entre o diretor e o compositor de cinema (Music can provide only interior rhythm, 1937/1940). In: PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

²²⁹ CAVALCANTI, Alberto. O estudo do cinema enquanto meio de expressão (Bianco e Nero, Roma, 1938). In: PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. **Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil.** Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

²³⁰ RIEN que les heures. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926.

Cavalcanti, com sua sinfonia urbana, quanto Grierson, com *Drifters*²³¹ (1929), rompem com o ideal do filme documentário voltado para terras distantes, concentrando-o em seu próprio meio social.

O próprio documentário de então tendia para um certo escapismo, abordando temas longínquos, quase românticos, que impressionavam o público pelo seu exotismo. Alguns dos vanguardistas, desenvolvendo as lições do filme soviético, enfrentaram a realidade cotidiana – e seus filmes começaram a discutir problemas sociais imediatos (CAVALCANTI, 1957, p. 27).

Quanto a *Nada como as horas* e *Drifters*, enquanto no primeiro se descortina uma Paris não turística, em seu cotidiano, com seus habitantes anônimos, transeuntes, tráfego e paisagem, flagrados em seus movimentos e ritmos mais sutis ao longo de um dia; no segundo, se observa o trabalho dos pescadores de arenque no Mar do Norte. Em *Drifters*, há desde a saída dos trabalhadores e de suas respectivas embarcações até o processo de venda e de estocagem dos peixes. Todas essas ações nos revelam o sistema organizado do trabalho, os pescadores e o seu meio, o recurso da montagem tendo destaque. Ademais, voltando a Cavalcanti e Grierson, nesse início de anos 1930, o uso do som no cinema sendo determinante e o *G.P.O. Film Unit* adquirindo equipamento, as condições são adequadas, elas ensejarão um trabalho de colaboração notável. Tanto Cavalcanti quanto Grierson nutrem ideais os mais ambiciosos no tocante ao som no cinema. Nesse âmbito, suas reflexões apontam afinidades. Não por acaso, Grierson redige “O uso criativo do som”, onde afirma que a “questão final é de como devemos utilizar o som de modo criativo mais do que reprodutivo”.²³² (HARDY, 1946, p. 91, tradução nossa). Por sua vez, Cavalcanti alerta para a ruptura com o som sincronizado, ao

²³¹ DRIFTERS. Direção: John Grierson. Reino Unido, 1929.

²³² “The final question is how we are to use sound creatively rather than reproductively.” (GRIERSON apud HARDY, 1946, p. 91)

mesmo tempo em que explica a natureza da filmografia em questão, produzida por uma equipe consolidada, com fins educativos:

Contrariamente à escola da ‘Avant-garde’, de que Vigo descende, a escola do documentário inglês não era de fundo revolucionário, nem tinha mesmo caráter dispersivo. Em um grupo compacto, os documentaristas ingleses conseguiram canalizar a propaganda oficial para o serviço de educação social. Conseguiram também quebrar a rotina do som sincronizado (CAVALCANTI, 1957, p. 29).

Eis o papel preponderante desses filmes documentários institucionais ao buscar instruir, informar, educar face às inovações em meio à sociedade, face igualmente ao homem em seu meio de trabalho, o que não os impede de criar, experimentar, inclusive motivando colaborações as mais diversas. Em seu *Introdução ao documentário* (2009), Bill Nichols nos alerta para o que julga fundamental: “John Grierson legou-nos essa visão prototípica do documentário, que, manipulada com a inventividade e a sensibilidade de um Alberto Cavalcanti, um Basil Wright ou um Humphrey Jennings, podia ser um elemento de beleza [...]” (NICHOLS, 2009, p. 188). Dado o viés de um cinema de pesquisa, sobretudo, no que diz respeito ao uso do som, Cavalcanti tecerá comparações com a vanguarda francesa: “quando vimos aparecer aqui os primeiros signos de um movimento em pontos bem similares aos da ‘vanguarda’ – o movimento documentário – nós sabíamos que ele podia se beneficiar da experiência de seu predecessor francês” (CAVALCANTI, 1957, p. 29).

Sob esse ângulo, cabe correlacionar a incursão de músicos de renome no cinema francês dos anos 1920, tais como Darius Milhaud e Maurice Jaubert e suas belas contribuições da música no cinema. Na década posterior, a experiência se repete: o poeta W. H. Auden, os músicos Benjamin Britten e Walter Leigh irão colaborar no seio da Escola do Documentário Britânico. Em “Som e Música no *GPO Film Unit*”, Jamie Sexton nos alerta para o que julga fundamental:

Apesar do GPO Film Unit ter se estabelecido para criar filmes informativos, muito de sua reputação reside no trabalho o mais inovador que produziu. A unit permitiu um número ambicioso de artistas experimentar com o cinema e, durante os anos 1930, ajudou a fundar um conjunto de trabalhos que representam uma corrente de cinema de vanguarda. Esses experimentos não estavam, entretanto, restritos à trilha da imagem, mas também se estenderam à trilha sonora, e um conjunto de filmes realizado na agência combinavam som e imagem segundo modos complexos (SEXTON *apud* BANDARANAYAKE, 2008, p. 14, tradução nossa)²³³.

A produção do *G.P.O. Film Unit* não se tratando propriamente de cinema dito de vanguarda, embora abarcando aspectos que nos conduzem a esse cinema, é interessante observar o que o estúdio francês François Albèra propõe sobre o fenômeno de secularização ou permanência da vanguarda no cinema, cuja discussão engloba nos anos 1930 tanto o filme documentário quanto o cineasta brasileiro, inclusive sua afirmação anteriormente destacada (ALBÈRA, 2005).

Por um cinema sonoro-musical

Alberto Cavalcanti escreve enquanto realizador, dotado de conhecimento técnico, o que faz com que o seu livro seja percebido como um manual prático do fazer cinematográfico. Escreve igualmente enquanto “historiador”, oferecendo-nos referências concretas desse fazer cinematográfico. Eis o testemunho de um profissional, que atravessou quase um século de existência do cinema. Pôde acompanhar o desenrolar de correntes, tendências, movimentos, escolas, que compõem a história tanto do filme de ficção quanto do

²³³ Even though the GPO Film Unit was established to create informational films, much of its reputation rests upon the more innovative work it produced. The unit enabled a number of ambitious artists to experiment with film and, during the 1930s, helped to fund a number of works which represent a strand of avant-garde cinema. These experiments were not, however, confined to the image track but also extended to the sound track, and a number of films made at the Unit combined sound and image in complex ways (SEXTON *apud* BANDARANAYAKE, 2008..., 2008).

filme documentário. Algo é notável em seu percurso: o conhecimento de personalidades-chave às quais se aliou, podendo desfrutar de sólidas amizades, mas infelizmente também por vezes com as quais se defrontou, ocasionando rompimentos. O aspecto afetivo sendo digno de nota, Duarte (1957, p. 11) afirma no prefácio de *Filme e Realidade*:

Cavalcanti conseguiu escrever um livro técnico com a linguagem de um contador de histórias, com a mesma linguagem que ele adotou em suas fitas: a do coração, antes do cérebro. Sua maneira de contar é, aliás, muito simples. [...] Suas palavras são, pois, despidas de qualquer artificialismo, perpassadas de ternura em alguns momentos, como quando fala em seu amigo Flaherty, de 'olhos muito azuis, cabelos muito alvos e aquela côr rosada que é o privilégio de um bom bebedor de uísque como êle' [...].

Segundo suas próprias palavras: “Não se trata propriamente de um compêndio sobre o cinema, mas de uma série de considerações baseadas na minha experiência pessoal” (CAVALCANTI, 1957, p. 17). Preocupado com a questão técnica, Cavalcanti dá a seguinte orientação no que diz respeito ao uso da música, salientando a sutileza que deve abranger, constituindo um elemento de demarcação no desenrolar da intriga:

A música no filme, em geral, deve ser pontuada de silêncio. Deve ter períodos de respiração e, no entanto, o público nunca deve sentir sua chegada ou seu desaparecimento. Deve surgir, por exemplo, quando uma porta se fecha ou quando alguém ri ou chora, e morrer quando dá ênfase a um olhar em poucos compassos, durante uma pausa do diálogo, escondida detrás de qualquer coisa mais real do que ela (CAVALCANTI, 1957, p. 173).

De todo modo, não se trata apenas de pôr em prática a acuidade técnica, mas também e, sobretudo, o caráter expressivo, a saber, poético o qual a música é capaz de manifestar: “A música no cinema [...] não deve preencher lacunas [...] sobretudo não dever ser sincronizada. O músico deve saber o momento preciso em que

as imagens escapam ao realismo e solicitam a extensão poética da música” (CAVALCANTI, 1957, p. 171). Em suas reflexões sobre o cinema sonoro, Alberto Cavalcanti revela-se um sério defensor do uso criativo do som, o que se traduz nos termos do uso não sincronizado da imagem e do som.

Sobre a palavra, a música e os ruídos, no capítulo “O Som”, em *Filme e realidade*, ressalta que “sempre fizeram parte do cinema”, fazendo entender que o cinema mudo jamais existiu. Ele sustenta: “Havia chegado o momento de serem organizados definitivamente na própria concepção do filme, pois o som, como a imagem, é parte integrante deste” (CAVALCANTI, 1957, p. 157). Ou seja, ele reconhece a importância tanto da imagem quanto do som, ambos igualmente relevantes no filme de ficção como no filme documentário.

Ao se lançar na defesa do som não sincronizado, se detém a cada elemento que compõe a trilha sonora, começando pela palavra, cuja ressalva do cineasta em sua utilização inicial é flagrante, devido ao equívoco, segundo o qual, “para fazer um filme sonoro bastava fotografar uma peça de teatro” (CAVALCANTI, 1957, p. 159). Em entrevista concedida a A. Cooke (1999), Cavalcanti nomeará esse momento inicial de uso da palavra como sendo o do “primeiro estágio do som sincronizado”. E ainda explica: “Estávamos habituados a utilizar as imagens para sugerir a atmosfera, para criar as situações cômicas ou dramáticas e pensamos que era um erro deixar o som depender completamente das imagens” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 188).

Ao nos atermos ao livro “A técnica fílmica e atuação fílmica – os escritos sobre cinema de V. I. Pudovkin” (*Film technique and film acting – the cinema writings of V. I. Pudovkin*, 1954), examinamos escritos relacionados ao som no cinema. A exemplo disso, há os capítulos “Assincronismo enquanto um princípio do cinema sonoro” e “Problemas

rítmicos no meu primeiro filme sonoro” (JACOBS, 1954). A referência é, pois, evidente ao lermos tanto Cavalcanti quanto Grierson. De que se trata o fenômeno do assincronismo no cinema? Em sua conhecida “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (1928), S. M. Eisenstein, G. V. Alexandrov e V. I. Pudovkin defendem o emprego inventivo do som do cinema, assinalam a importância do assincronismo. De todo modo, é em Pudovkin que tal definição se encontra aprofundada, tendo como base a não coincidência entre a imagem e o som. Em suas reflexões, Pudovkin distingue o aperfeiçoamento técnico do som de seu desenvolvimento enquanto recurso expressivo. Ao sustentar que “a primeira função do som é aumentar o potencial de expressividade”, enuncia que “devemos fazer algo mais”. “Esse algo a mais” consiste justamente em trilha da imagem e trilha sonora desfrutarem de um desenrolar rítmico próprio. Ademais, ao manifestar uma apreensão completa a respeito da trilha sonora do cinema, com seus vários componentes constitutivos, Pudovkin defende a importância da montagem sonora, os sons podendo ser colhidos nos mais diversificados contextos e utilizados de modo a não corresponder com a imagem (JACOBS, 1954). Precisamente sobre a montagem sonora, há igualmente a defesa tanto em Alberto Cavalcanti quanto em Grierson.

No tocante ao primeiro elemento em debate, no caso, a palavra, o comentário lírico tem o poder de conferir expressividade e até valor subjetivo na inter-relação imagem e som, vindo a dar origem a um “terceiro elemento”. Assim sendo, trilha da imagem e trilha sonora acabam sendo conjugadas enriquecidas pela via do poético em jogo:

Certos narradores perceberam intuitivamente que a palavra não sincronizada deveria acrescentar ideias à imagem e não a descrever. O poema de W. H. Auden, para *Night Mail*, os versos de Pare Lorentz, para *The River*, e a prosa ritmada de Hemingway para *Spanish Earth* valem como os melhores

exemplos de comentários líricos e mostram o valor da palavra não sincronizada. A prosa fria, digna e trágica de Hemingway, em contraste com as imagens violentas de Ivens, lembra-nos a brilhante intuição de Wordsworth quando define a poesia como ‘a emoção colhida na tranquilidade’. Nesses três filmes, o estímulo direto e emotivo está nas imagens, enquanto o comentário fornece, em contraste, uma interpretação livre e, por assim dizer, universal. O efeito poético foi obtido: a ‘emoção’ está na imagem, a ‘tranquilidade’ na banda sonora. O conflito, entre a objetividade do elemento visual e a subjetividade do comentário, transforma-se num terceiro elemento, numa sensação dramática, que é essencialmente diferente e, creio, de efeito mais profundo que qualquer dos dois elementos de per si, que foram combinados para criá-lo (CAVALCANTI, 1957, p. 160).

Como observado, em suas reflexões, Alberto Cavalcanti se detém aos vários elementos que compreendem o som fílmico, a saber, a palavra, a música, os ruídos. Em sua apreensão minuciosa, traduzindo uma concepção que prima pelo caráter de inventividade, não surpreende a preocupação ainda com o silêncio igualmente dotado de potencial expressivo. O cineasta brasileiro conclui seu capítulo sobre o som afirmando tal potencial, no seu entender, sem limites, sem esquecer, no entanto, o valor dos ruídos:

Tal como a palavra não sincronizada, que tem ainda grandes possibilidades no filme dramático, a música e o ruído tendem a ser usados cada vez mais fora do sincronismo. E, falando do ruído, não devemos, ainda uma vez, esquecer o silêncio. Uma pausa da orquestra, pontuando um momento dramático num filme, produz efeito semelhante ao obtido por Haendel com a pausa geral, quase no fim do Messias, no cântico de ‘Halleluia’. Poucos diretores de filmes, no entanto, têm usado as possibilidades do silêncio. Silêncio pode corresponder dramaticamente ao ruído mais violento, ou ao negro mais profundo de um desenho com as cores mais brilhantes (CAVALCANTI, 1957, p. 180).

É interessante notar o quanto a concepção cavalcantiana do uso do som tem como base o pensamento dos soviéticos, com destaque para V. I. Pudovkin, em sua defesa do não sincronismo, ou seja, da não

coincidência entre imagem e som, conferindo um valor autônomo e de extensão ao elemento sonoro, inclusive aos ruídos e ao não som, ao silêncio. Nesse âmbito, os vários componentes da trilha sonora tais como a palavra, a música, os ruídos se conjugam, adquirindo um caráter musical tal como prefigurado no futurismo italiano, cujos ideais os mais ambiciosos nutrem a produção e o pensamento dos soviéticos.

Investigar os escritos do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, no que concerne ao uso do som, consiste em descobrir o realizador atento aos problemas específicos do cinema, estimulando e afinando o conhecimento do que é básico e verdadeiro para o filme enquanto *médium*. Consiste igualmente em remontar à importância do som no cinema, desde a época do filme silencioso e, sobretudo, à década inicial de inserção da nova técnica aqui sinalizada como um recurso expressivo fundamental. Dito isso, cabe ao *audioespectador* mais curioso se lançar na visionagem de filmes da Escola Britânica do Cinema Documentário a fim de melhor compreender como na prática se dá o tão sustentado “assincronismo” enquanto expediente necessário ao cinema sonoro. Levando em consideração a pluralidade de sons a serem captados e registrados, provenientes dos mais diversificados contextos, o recurso da montagem sonora adquire aqui uma importância toda especial. Dito isso, a utilização do termo “musical” presente no título se explica, os vários elementos da trilha sonora uma vez editados surgem como “notas musicais” só podendo dar origem ao trabalho de criação minucioso e frutífero.

Referências

ALBÈRA, François. **L'avant-garde au cinéma**. Paris: Armand Colin Cinéma, 2005.

AUMONT, Jacques. **Les théories des cinéastes**. Paris: Nathan, “Collection Nathan Cinéma”, 2002.

BANDARANAYAKE, Upekha. **THE GPO FILM unit collection**. London: British Film Institute, 2008. DVD. (140 min), black and white, and color. Booklet containing introductory essays, selected biographies and film notes, Dolby Digital mono audio (320 kbps).

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. 2. ed., Rio de Janeiro: Livraria editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova/ Embrafilme, 1976.

CAVALCANTI, Alberto. Sound in films (1939) *In*: WEIS, Elisabeth; BELTON John (org.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

CAVALCANTI, Alberto. **One man and the cinema**. [19--?]. Mimeografado.

COOKE, Mervyn (org.). **The Cambridge companion to Benjamin Britten**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DUARTE, Benedito J. (1952). Prefácio. *In*: CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957.

HARDY, Forsyth (org.). **Grierson on documentary**. London: Collins, 1946.

JACOBS, Lewis (org.). **Film technique and film acting**: the cinema writings of V. I Pudovkin. Tradução Ivor Montagu. London: Vision Press, 1954.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. **Alberto Cavalcanti**: pontos sobre o Brasil. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John (org.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

Sinfonias urbanas: cinema e outras artes

Emerson Roberto Dias Santos (In Memoriam)

O presente escrito é extraído do trabalho de monografia, intitulado “Sinfonias Urbanas: Origens e Inventores”, defendido em 2014, de autoria de Emerson Roberto Dias Santos, cuja aprovação e desempenho máximos na Graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), são dignos de nota! Esse escrito se propõe, então, como reconhecimento e igualmente homenagem a esse aluno, querido e admirado por todos, nos deixando a nós todos de modo tão prematuro. Em seu percurso, fora aluno bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) duas vezes, integrado na pesquisa “O Som no Cinema Segundo Alberto Cavalcanti”, no então assim designado grupo de pesquisa Análise da Imagem e do Som (AIS), o estudo sobre as sinfonias urbanas extrapolando o objetivo inicial do trabalho de investigação, resultando em trabalhos inscritos em ao menos dois eventos científicos e uma publicação estrangeira, além da monografia.

Velocidade, vapor, eletricidade e luz – marcas da sociedade industrial moderna do início do século XX. O fenômeno industrial, que se desenvolvia desde o século anterior, fomentava a construção dos grandes centros urbanos, entre esses, as metrópoles Paris, Berlim, Nova Iorque e Moscou. O desenvolvimento dos transportes e a diversidade de meios de locomoção contribuem para a “supressão de distâncias” e para a aceleração da vida cotidiana. Arranha-céus, conjuntos residenciais, hidroelétricas, torres de comunicação, estações ferroviárias e grandes avenidas. A modernidade desenha uma nova arquitetura para a dinâmica do cotidiano.

O homem moderno presencia uma radical mudança nos modos de produção impulsionado pelos novos dispositivos tecnológicos de profusão de imagens (a impressão mecânica fotográfica, cartazes, gravuras e fotogravuras de jornais) e o advento de dispositivos de automatização sonora (o fonógrafo, o microfone e o telefone). Novas técnicas de reprodutibilidade visual e sonora suplantavam novos fazeres, dizeres e práticas, reificando o paradigmático binômio homem-máquina. Utensílios que modificam a visão (luneta, telescópio microscópio), a audição (telefone, fonógrafo), o surgimento de brinquedos ópticos, como a lanterna mágica, a captura e restituição da imagem fotográfica assim como a captura e transmissão sonora (telégrafo, telefone, rádio). Essas potencialidades destes aparatos técnicos se cruzam e se combinam na invenção da máquina do cinematógrafo, quase que como uma síntese.

Embora saibamos que o cinematógrafo seja uma invenção tecnológica, a sua aplicação não pode ser resumida apenas a um puro mecanismo. O aparelho cinematográfico se anuncia como uma nova forma de relação entre o homem e a máquina, um dispositivo complexo que ao mesmo tempo serve à experimentação científica, como meio de documentação (memória) e como uma forma de espetáculo (representação e exibição).

O cinema, no seu advento, supera a qualidade de um novo mecanismo, tornando-se um símbolo que atende os anseios da sociedade industrial produtivista, carregando em si o emblema da “modernidade”. Ou melhor - “o cinema exprime a ‘modernidade’, formula-a e desempenha o papel de integrador social de seus valores” (ALBÈRA, 2012, p. 34).

Reconhecido como um culto moderno, a recém invenção cinema almeja o estatuto de arte, de arte técnica e industrial, eminentemente moderna, como bem destaca Jacques Aumont (2010) em seu

livro *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Dessa forma, o cinema começa a chamar a atenção dos intelectuais e dos artistas de vanguarda, estes, preocupados com esse novo advento que se via preso na fricção industrial/entretenimento/técnica-científica. Notava-se a necessidade de refletir sobre quais rumos esse advento deveria trilhar, havendo sobretudo a missão de legitimar o cinema dentro do campo da arte.

A partir de meados da primeira década do século XX o cinema passa a ser objeto de estima para críticos e intelectuais engajados, dando origem aos primeiros textos sobre as potencialidades desse novo aparato, entre os mais relevantes, o Manifesto Futurista (1916) assinado por F. T. Marinetti, B Corra, E Settimelli, A. Ginna, G. Balla e Remo Chiti, no jornal *L'Italia Futurista* e o emblemático Manifesto das Sete Artes, escrito pelo também italiano Riccioto Canudo. Assim, a Europa assiste aos primeiros passos da teoria do cinema, da crítica cinematográfica e também das práticas de cineclubismo, haja vista a fundação do *Club des Amis du Septième Art* (CASA), entre outros, coordenados por Canudo, L. Delluc, Epstein e L. Moussinac, na França.

Na União Soviética, as reflexões sobre o cinema encontram-se, entre as diversas fontes, nos exemplares da Revista LEF²³⁴, entre eles o importante manifesto “Montagem de Atração”, de S. Eisenstein, e uma série de outros ensaios e manifestos voltados para a reflexão e a própria construção do cinema, pelos artistas construtivistas Kulechov, Dziga Vertov, Esther Shub e o próprio poeta V. Maiakovski.

Retornar ao cinema dos anos 20, dentro de seu contexto artístico e moderno, é antes de tudo promover uma reflexão sobre o período de florescimento das vanguardas artísticas modernas, impulsionadas pelo *espírito novo* e pelas mudanças no estatuto das artes, tendo em

²³⁴ Frente Esquerda da Arte. Revista de arte dirigida por V. Maiakovski, voltada para a arte de vanguarda na União Soviética nos anos 20. A revista contempla todo o campo da arte, com ensaios, manifestos, e artigos sobre fotografia, arquitetura, literatura, pintura e o próprio cinema incitando o debate sobre arte construtivista.

vista a forte influência dessas vanguardas no próprio fazer cinematográfico. O Futurismo Italiano (Marinetti), o Surrealismo Francês (Man Ray e Atget), o Construtivismo Russo (Tatlin, Rodchenko) e o Expressionismo alemão (Os Cavaleiros azuis e a Ponte); todas essas correntes artísticas irão reverberar nas práticas e na construção poética do cinema em diversos países e em seus devidos contextos históricos.

Respirando os ares dessas primeiras vanguardas, e em total oposição ao cinema narrativo-representativo-industrial, surgia no início da década de 20 o cinema experimental e independente. Promovido por escritores, pintores e jovens cineastas que acreditavam na possibilidade de um cinema longe do circuito comercial, o cinema experimental eleva-se em constante diálogo com as outras artes - sobretudo a pintura, a música e a arquitetura - voltando-se a variados estilos da arte moderna.

A pintura abstrata fez-se eco no cinema de animações abstratas de Hans Richter *Rhythmus 21*²³⁵ (1921) e Walter Ruttmann *Lichtspiel Opus II*²³⁶ (1921); *Lichtspiel Opus III*²³⁷ (1924) e *Lichtspiel Opus IV*²³⁸ (1925). O dadaísmo contamina a expressão cinematográfica, entre os casos mais representativos, o fotógrafo Man Ray em *O retorno à razão / Le Retour À La Raison*²³⁹ (1923), Marcel Duchamp com *Cinema Anémico / Anémic Cinéma*²⁴⁰ (1926) e Rene Clair com o polêmico *Entreatos / Entr'Acte*²⁴¹ (1924). O cubismo fez-se ver no conhecido *Balé Mecânico / Ballet Mécanique*²⁴² (1924) do pintor Fernand Léger. O surrealismo se anuncia no notável *Um Cão Andaluz / Um Chien Andalou*²⁴³ (1928), de Luiz Buñuel e Salvador Dali assim como na película da realizadora e

²³⁵ RHYTHMUS 21. Direção: Hans Richter. [S.l.], 1921.

²³⁶ LICHTSPIEL Opus II. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1921.

²³⁷ LICHTSPIEL Opus III. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1924.

²³⁸ LICHTSPIEL Opus IV. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1925.

²³⁹ LE RETOUR À La Raison. Direção: Man Ray. França, 1923.

²⁴⁰ ANÉMIC Cinéma. Direção: Marcel Duchamp. França, 1926.

²⁴¹ ENTR'ACTE. Direção: Rene Clair. França, 1924.

²⁴² BALLET Mécanique. Direção: Dudley Murphy; Fernand Léger. França 1924.

²⁴³ UM CHIEN Andalou. Direção: Luis Buñuel e Salvador Dalí. França, 1928.

teórica francesa Germanie Dulac em *A Concha e o Clérigo/La Coquille et le Clergyman*²⁴⁴ (1928).

Em paralelo, alguns cineastas da Europa, União Soviética e Estados Unidos, carregando em si uma larga influência das vanguardas modernistas, alguns cineastas experimentaram trazer as suas câmeras ao ar livre, a fim de captar os movimentos e as andanças do dia-a-dia urbano, propondo assim a realização de documentários líricos sobre as grandes cidades. Nasce assim uma outra corrente do cinema experimental, as “Sinfonias Urbanas”, o pequeno gênero que avizinha as fronteiras do cinema documentário e o cinema experimental de vanguarda.

Genealogia das Sinfonias Urbanas

Podemos dizer que o cinema, que nasceu enquanto cinematógrafo, teve seus primeiros experimentos direcionando lentes objetivas para o mundo urbano. Desde os seus precursores observamos o espaço urbano como palco para as experiências cinematográficas, a saber, o exemplo *A chegada do trem na estação/L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*²⁴⁵ (1895), dos franceses Louis e Auguste Lumière.

O cinematógrafo, invento do francês Louis Lumière - ao contrário da invenção do americano Thomas Edison - não necessitava de eletricidade e era leve e portátil, cabendo numa maleta, o que possibilitava o registro em espaços externos para a exploração do mundo urbano.

Com seu invento os irmãos franceses começaram a registrar cenas do cotidiano das cidades modernas, como os trabalhadores saindo do expediente das fábricas, passageiros na estação esperando o trem, pedestres na praça, e o movimento de uma grande avenida.

²⁴⁴ LA COQUILLE et Le Clergyman. Direção: Germaine Dulac. França, 1928.

²⁴⁵ L'ARRIVÉE d'un train en gare de La Ciotat. Direção: Louis Lumière; Auguste Lumière. França, 1895.

Estes pequenos experimentos são chamados usualmente de “vistas”, rápidos registros, feitos sobretudo com o fim de mostrar a eficácia do novo aparato tecnológico.

Meses depois da sua primeira projeção no Grand Café Paris, em 1895, os irmãos Lumière espalharam cinegrafistas - conhecidos como operadores Lumière - para todos os continentes - com exceção da Antártida - promovendo a divulgação de seu invento (BARNOW, 1983). Estes cinegrafistas, durante dois anos, captavam imagens das cidades e as exibiam às populações locais.

Ao término destas viagens demonstrativas, os Irmãos Lumière tinham o maior registro de cidades do mundo desde então. Importante pontuarmos aqui, que desde esse período, já se prenunciava a importância destes registros como “fontes históricas”, haja vista o livro-manifesto *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographe historique)*, do polonês Boleslaw Matuszewski, que iria mostrar, de forma quase profética, a importância do registro do ambiente e das mudanças dos espaços urbanos. Propõe neste livro a conservação destas películas num museu para servir de “interesse documentário” mostrando a face das transformações dos espaços urbanos (BARNOW, 1983, p. 23).

Ao término do ano de 1897, os irmãos Lumière abandonavam as viagens demonstrativas e passavam a investir na produção e venda de cinematógrafos, assim como materiais de filmagem e filmes de seus catálogos. Surgem então uma série de outros filmes em diversas localidades, sendo predominante a produção dos chamados “atualidades”, filmes que incluíam não apenas as “vistas” conhecidas pelos irmãos Lumière, trazendo também reconstituições de cenas de repercussões da mídia.

Na primeira década do século XX, estas produções começam a perder espaço frente ao surgimento dos grandes estúdios, das salas de exibição, das grandes equipes de produção e ao grande público. As salas

de exibição privilegiavam a projeção dos longas-metragens de ficção, colocando os curtas de atualidades em segundo plano. Desta forma, com filmes curtos como entrada para os filmes de longa-metragem, foi criado um comércio para preencher estes espaços dedicados aos pequenos filmes, surgindo os noticiários, ou *cinejornais* e os filmes de viagem, conhecidos como *travelogues*. Ainda havia o mercado de filmes feitos sob encomenda, conhecidos como “cavação”, tendo fins puramente propagandistas.

Todo este filão de filmes que ocupavam os primeiros espaços da sala de projeção era nutrido pela cotidianidade dos espaços urbanos, pelas grandes viagens e pelas idas e vindas da vida moderna. Entretanto, até aqui, a vida urbana, assim como os espaços naturais foram utilizados com fins científicos, industriais e meramente propagandistas, explorando ao máximo o exotismo de cidades longínquas, os boatos do cotidiano moderno e o ineditismo do aparato cinematográfico.

Como bem lembra Cavalcanti (1977, p. 32), “a ideia era que filmes eram sempre sobre lugares distantes, sobre crepúsculos no Pacífico etc., e ninguém tinha ideia que a vida na cidade em que você mora é interessante”. Os documentários sobre cidades até então pouco se aprofundavam nas problemáticas urbanas, pouco apontavam para as idas e vindas do cotidiano moderno que vinha se estruturando no início do século. Ademais, como dito antes, até tal momento na cinematografia, pouco havia sido explorado do recurso de montagem e de fotografia rumo a uma linguagem cinematográfica. Mesmo com alguns exemplares utilizando recursos criativos no enquadramento, como o movimento de panorâmica ou se valendo de suportes em movimentos para a construção de tomadas criativas, esteticamente, estes filmes exploravam e contribuíram muito pouco para o amadurecimento da linguagem cinematográfica, embora tenho sido de

grande valia para entendimento e para a penetração desse novo aparato – o cinema – na invenção da vida moderna.

Desta forma, as Sinfonias Urbanas promovem uma ruptura com a trajetória que o cinema vinha desenvolvendo frente à temática urbana, constituindo um segundo período para o binômio cinema-urbanismo. A princípio, de forma genérica, podemos dizer que as Sinfonias Urbanas são filmes que captam as idas e vindas de grandes centros urbanos, enfatizando associações visuais através do recurso da montagem, descrevendo a cidade segundo o ritmo e a progressão temporal.

Assim as Sinfonias Urbanas se opõem totalmente à proposta das vistas dos irmãos Lumière ou das atualidades e *travelogues* do início do século XX, pois trata-se de filmes que buscam captar as idas e vindas do cotidiano de um grande centro, registrando o ritmo e a temporalidade urbana, dando os primeiros passos para a construção autoral e eminentemente moderna ao cinema.

Digo autoral pelo fato das Sinfonias Urbanas – por ora denominadas por *Documentários Poéticos*²⁴⁶ – terminarem por constituir ensaios visuais, poéticos e plásticos sobre uma determinada cidade, em que a voz do autor se anuncia imageticamente (NICHOLS, 2005). Não se trata aqui da voz da autoridade, típica da escola griersoniana, ou da abordagem objetiva e jornalésca dos *travelogues* e atualidades, trata-se da voz de um autor que anuncia as contradições da vida moderna através de associações visuais e rítmicas. Não cabe mais o puro registro do cotidiano, mas sim um olhar atento às pulsações elétricas da modernidade, traduzindo imagens do mundo histórico em expressões poéticas da cidade.

Digo moderno, por tratar-se de filmes que utilizam o recurso da montagem de forma extremamente inovadora para a época, explorando sobreposições, fusões, colagens e rápidas associações,

²⁴⁶ O autor utiliza a denominação “Documentários Poéticos” quando menciona a filmografia das Sinfonias Urbanas.

sendo somente através destes recursos estes filmes capazes de reproduzir a temporalidade e causalidade da vida moderna.

Ao longo deste escrito, ater-nos-emos aos exemplares mais citados entre os estudiosos desta filmografia, que compõe o quadro de Sinfonias Urbanas dos anos 20 até o início dos anos 30. Podemos destacar, nos Estados Unidos *Manhatta*²⁴⁷ (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand e *A Ilha de 24 Dólares/24 Dollar Island*²⁴⁸ (1926), de Robert Flaherty; na Europa, os mais representativos permanecem sendo *Nada como as horas/Rien que les heures*²⁴⁹ (1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, sinfonia de uma grande cidade/Berlin, die sinfonie der grosstadt*²⁵⁰ (1927), de Walter Ruttmann, *A Ponte/The Bridge*²⁵¹ (1928) e *A Chuva/The Rain*²⁵² (1929) de Joris Ivens, e na antiga União Soviética *Um homem com uma câmera/Chelovek S Kinoapparatom*²⁵³ (1929), de Dziga Vertov. (MARTINS; SANTOS, 2012) Além destes, há também exemplares ao redor do mundo, que se apresentam como cópias do exemplar alemão, como o caso de São Paulo, *Sinfonia de uma Metrópole*²⁵⁴ (1926), De Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. Importante somar a esses exemplares o notável projeto *Dinâmica de uma Grande Cidade/Dynamik der Grosstadt*, de Lászlo Moholy-Nagy.

Neste caminho rumo às origens e inventores das Sinfonias Urbanas é importante destacar o significativo roteiro *Dynamik der Grosstadt/Dinâmica de uma Grande Cidade*, escrito em 1921 e publicado em 1923, de autoria de Lászlo Moholy-Nagy – artista visual e professor da Bauhaus –, como contribuição estética fundamental

²⁴⁷ MANHATTA. Direção: Charles Sheeler, Paul Strand. EUA, 1921.

²⁴⁸ 24 DOLLAR Island. Direção: Robert J. Flaherty. EUA, 1926.

²⁴⁹ RIEN que les heures. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926.

²⁵⁰ BERLIN Die Symphonie der GroBstadt. Direção: Walther Ruttmann. Alemanha: Produção Karl Freund, 1927.

²⁵¹ THE BRIDGE. Direção: Joris Ivens. Países Baixos/Holanda, 1928.

²⁵² THE RAIN. Direção: Joris Ivens. Países Baixos/Holanda, 1929.

²⁵³ TCHELOVEK s kinoapparatom. Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1929.

²⁵⁴ SÃO PAULO, A Sinfonia da Metrópole. Direção: Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny. Brasil: Produção REX Filme; distribuição Paramount Filmes, 1929.

para compreendermos e analisarmos as Sinfonias Urbanas.

Ao longo das treze páginas do roteiro, Moholy-Nagy vislumbra a construção de um filme eminentemente plástico, onde vemos anotações, indicações e fotogramas compreendendo recomendações de ângulo de captação, movimentos de câmera, equilíbrio de pretos e brancos, aspectos de montagem, ritmo e duração dos planos.

Conforme o próprio Moholy-Nagy (1973), devido ao nível do experimentalismo do projeto, estúdios como a UFA avaliaram o roteiro como um investimento muito arriscado, o que inviabilizou a sua execução. Entretanto, mesmo sendo um projeto inconcluso, seu escrito permanece emblemático na história das Sinfonias Urbanas, haja vista que suas características estéticas encontram-se presentes nas obras mais comumente associadas ao termo.

Moholy-Nagy defende que o fazer cinematográfico está para além da representação dramática e da encenação teatral, vendo o futuro do processo cinematográfico no aperfeiçoamento da técnica, do uso criativo da câmera e da exploração do potencial não mimético da imagem fotográfica. Considera também importante para a construção fílmica a produção de “tensões formais”, “penetração”, relações entre o claro e escuro, o movimento e o tempo(MOHOLY-NAGY, 1973).

Consoante as suas concepções, o seu roteiro não encontra nenhuma indicação dramática ou narrativa, sendo descartado todo tipo de cartelas explicativas que possam imprimir uma narratividade. Trata-se de um projeto que prima pela experimentação visual, pela duração da imagem, e por uma organização rítmica e plástica (MOHOLY-NAGY, 1973).

Tal projeto também descarta totalmente a utilização de set de filmagem, partindo da ideia de que sua experiência será concebida partindo no universo “natural”. Os fotogramas utilizados no seu roteiro retratam objetos conhecidos de uma grande cidade como construções

de metal, pilhas de tijolos numa obra, animais enjaulados, torres, postes elétricos, chaminés, pessoas praticando esportes ou em seus cotidianos.

A proposta desse projeto é oferecer uma breve compilação do fenômeno urbano, se valendo de dois fatores essenciais: o tempo e o movimento. Esses dois elementos são os mais correntes em seu roteiro, e a eles, Moholy-Nagy dedica uma atenção especial. Em seu projeto, Moholy-Nagy utiliza setas que indicam a inclinação da câmera, e movimentos de câmeras, utilizando numerações e a própria palavra “Tempo” como marcação rítmica. Optando por imagens com a perspectiva oblíqua e com movimentos que exploram a verticalidade, o autor também indica em seus fotogramas como deve ser explorada a graduação de tons de cinza dentro de sua composição.

Embora não tenha sido transposto para a película, *Dinâmica de uma grande cidade*, permanece sendo um dos primeiros escritos sobre a concepção de uma Sinfonia Urbana, sendo tal projeto uma peça-chave para compreendermos a forma-sentido destes filmes.

Muitos dos estudos cinematográficos sobre a filmografia das Sinfonias Urbanas, incluindo *Film History – an Introduction*, de Kristin Thompson e David Bordwell, apontam como a primeira película associada ao termo o curta-metragem *Manhatta* (1921) de Paul Strand e Charles Sheeler, nos Estados Unidos (BORDWELL; THOMPSON, 1994).

Considerado também como um dos primeiros filmes de vanguarda das Américas, *Manhatta* foi finalizado paralelamente ao trabalho do húngaro Moholy-Nagy. Iniciado em 1920, estes dois artistas documentam o cotidiano de Lower Manhattan, captando a chegada dos trabalhadores ao porto até o crepúsculo do dia. Neste percurso, o filme tem como motivo central os arranha-céus, as máquinas e as fumaças das chaminés, ressaltando o aspecto industrial e moderno desta metrópole.

Importante destacar que ambos são fotógrafos que tiveram seus nomes filiados à fotografia moderna, e não à toa, apresentam um trabalho fotográfico peculiar, valorizando a composição de geometrismos promovidos pelas linhas e perspectivas dos prédios e das barras de aço das construções.

Estas imagens se estruturam numa forma-sentido graças à utilização de intertítulos – inspirados no poema de Walt Whitman – norteando o espectador para o motivo filmado. Oposto à proposição de Moholy-Nagy, *Manhatta* não tem um trabalho de montagem que valorize uma sobreposição rítmica e tão pouco consegue exprimir uma temporalidade a partir deste elemento.

Posteriormente, e ainda na mesma metrópole, visualizamos outro exemplo em *A Ilha de 24 Dólares/24 Dollar Island* (1925), de Robert Flaherty, produzido para prestigiar o aniversário de trezentos anos de compra da ilha pelos holandeses. Trata-se de um filme feito sob encomenda em que Flaherty se utiliza de elementos como a cartografia para reconstituir o surgimento da ilha de Manhatta. Ademais, esta obra se assemelha ao trabalho de 1921 de Strand e Sheeler, tendo como motivos centrais os arranha-céus, os grandes prédios, as embarcações e a monumentalidade da metrópole.

Ainda na América temos também o exemplo da *Sinfonia de Arranha-céu/Skyscraper Symphonie*²⁵⁵ (1929) de Robert Florey, que explora os grafismos e as formas dos grandes prédios de Nova Iorque, valendo-se de fusões e tomadas em *plongée* para ressaltar a monumentalidade das construções modernas. De modo geral, os exemplares americanos se voltam para a grandiosidade das construções civis e para o aspecto monumental da modernidade.

O presente estudo não teve como proposta buscar uma definição da expressão Sinfonia Urbana, assim como também escapou da

²⁵⁵ SKYSCRAPER Symphony. Direção: Robert Florey. EUA, 1929.

proposta de investigar a influência desses filmes na cinematografia contemporânea. Trata-se de um estudo preliminar e introdutório que tem como preocupação maior fornecer um aporte inicial sobre esse filmedocumentário e experimental, atendo-se aos exemplares mais conhecidos, buscando a gênese de cada um destes.

Mesmo podendo identificar as Sinfonias Urbanas como filmes que 1) a utilização como matéria-prima de imagens captadas dos espaços urbanos, e em geral, por uma câmera escondida; 2) a captura das idas e vindas dos corpos e das multidões, tratando sempre de um personagem coletivo, refutando as idiossincrasias de um personagem individual vindouro do cinema romanesco e teatral; 3) o utilização da expressividade do recurso da montagem como a possibilidade de uma musicalidade visual; e 4) negam a inserção de intertítulos em oposição à linguagem verbal; não podemos deixar de destacar a importância que as vanguardas artísticas modernas exercem sobre cada um de seus exemplares.

Definir a etiqueta “Sinfonia Urbana” é uma complicada missão na historiografia do cinema, por tratar-se de um gênero que avizinha dois campos do cinema: o experimental e o documental. Muito já se falou sobre a expressividade das Sinfonias Urbanas enquanto documentários que trazem uma perspectiva mais poética e menos jornalésca ao gênero documental, mas pouco se investigou a fundo as especificidades estéticas e de onde nasceu esse tal lirismo dessas sinfonias. As expressões “poéticos”, “líricos”, “experimental” são adjetivos válidos para denominar essa categoria de filmes, entretanto eles limitam as pesquisas estéticas acerca desses documentários. As SinfoniasUrbanas - mais que documentários líricos e de experimentação poética - são filmes que carregam em seu embrião estético a herança da expressividade das vanguardas artísticas que vinham se solidificando no início do século XX e desde os anos vinte começaram

a contaminar a expressão cinematográfica. Desse modo podemos concluir que pensar em Sinfonias Urbanas é antes de tudo compreender a real influência das vanguardas cinematográficas no cinema documental, representando um ponto de virada na história do cinema documentário. As Sinfonias Urbanas representam um ponto de interseção entre as vanguardas artísticas – seja no surrealismo do negligenciado exemplar *Nada como as Horas*, no abstracionismo de *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* ou no construtivismo de *Um Homem com uma Câmera*. Por fim, podemos dizer que as Sinfonias Urbanas não surgem do nada, o da genialidade espontânea e individual de seus criadores, trata-se de um gênero que nasce sobre os ombros das vanguardas artísticas. O documentário poético deve, e muito, às vanguardas!

Referências

ALBÈRA, François. **Modernidade e Vanguarda no cinema**. Tradução Adilson Mendes, Fábio Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. São Paulo: Papirus, 2010.

BARNOW, Eric. **Documentary: a history of non-fiction film**. New York: Oxford University Press, 1983.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: an introduction**. New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arte Nova: 1977.

MARTINS, Fernanda Aguiar Carneiro; SANTOS, Emerson, Roberto Dias. As sinfonias urbanas: origens e inventores. *In*: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 3., 2012. Cahoeira. **Anais [...]**. Cachoeira: UFRB, 2012. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/As-sinfonias-urbanas-uma-breve->

introdu%C2%8Da-%C3%83%C3%89o-sobre-suas-origens-e-seus-inventores.pdf. Acesso em: 02 ago.2020.

MOHOLY-NAGY, László. **Painting Photography Film**. 1925. Tradução Janet Seligman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973.

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

OLIVIERI, Silvana. **Quando o cinema vira documentário**. Bahia: Edufba, PPGAU; Florianópolis: ANPUR, 2011.

PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. **Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil**. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

SHAPINS, Jesse. **A Filmic Map of Moscow: travelling through Mikhail's City Symphony Moscow**. United States: Harvard University, 2008. Mimeografado.

XAVIER, Ismail (org.) **A Experiência do Cinema: a antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 142)

O cinema negro da diáspora

David Aynan

O presente capítulo tem como objetivo discutir o conceito de Cinema Negro observando suas implicações históricas, políticas e estéticas. Por isso, julgamos importante elaborar um breve apanhado da história do Cinema Negro no mundo e lançar um olhar crítico aos primeiros estudos, enquanto conceito, deste tipo de cinema no Brasil. Pois, ao mesmo tempo em que o Cinema Negro contemporâneo avança no campo da produção, da estética e que vários autores relevantes surgem no panorama mundial, pouco se problematiza ou minimamente se reflete sobre o próprio conceito de Cinema Negro. Lido muitas vezes como cinema menor pela *intelligentsia*, como deveras militante ou excessivamente panfletário, o Cinema Negro acabou por, em grande parte do extenso material teórico sobre cinema produzido até os dias atuais, padecer de um certo desinteresse acadêmico. Porém, é importante frisar que esse panorama tem se alterado nos últimos anos com a chegada de uma geração de estudantes negros às universidades brasileiras que volta seu olhar para as produções negras em diversos campos do conhecimento humano.

Entendendo que a multiplicidade estética presente no conjunto das obras que compõem a vasta cinematografia dos povos negros é uma de suas principais características, a percebemos como uma rica e potente fonte analítica. Porém, a constituição de uma filmografia pertinente a este estudo optou por levar em conta outros critérios que não o da unidade estilística, tão pouco se lançou a analisar detidamente um recorte de período ou mesmo um autor específico, mas sim, analisar as relações entre as obras, autores, movimentos e períodos

reconhecidamente relevantes para a história do Cinema Negro. Por isso mesmo, este estudo se restringe a elaborar um panorama geral e introdutório sobre o conceito e a história do Cinema Negro no Brasil.

Cinema da diáspora

A forma como a presença de povos originários da África se organizou no continente americano é resultado direto do tráfico de escravos para as Américas dos séculos XV ao XIX. Esse movimento involuntário dos corpos produziu o que chamamos de *diáspora negra*. Para fins de análise, delimitamos nosso objeto ao cinema da diáspora negra e o conceito de cinema negro aqui utilizado faz uma distinção entre cinema da diáspora negra, resultado do período escravocrata, que de alguma forma remete direta ou indiretamente a uma identidade ancestral africana e o Cinema Negro africano, que tem como premissa o cinema produzido por negros no continente africano.

A reorganização dos povos africanos na diáspora produziu elementos culturais singulares e bem demarcados entre estes grupos, mas, por outro lado, também conservou elementos que dialogam entre si e se repetem com relativa frequência e semelhança. Neste sentido, traços de similaridade podem ser percebidos ao longo da diáspora como, por exemplo, na música e, sobretudo, na religião, onde a matriz africana preservada imprime costumes e corporeidades. Dadas as devidas proporções, podemos encontrar elementos da manifestação de traços de semelhança na arte cinematográfica presente nos filmes do Cinema Negro, que ultrapassam as limitações geográficas e temporais.

Entendendo a diáspora negra como detentora de uma cultura híbrida, atravessada por influência de outras culturas, mas que delas se apropria e as ressignifica continuamente, cabe recorrermos a Mercer (1994 apud HALL, 2003, p. 33) ao definir a estética diaspórica como: “uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os

‘criouliza’, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico”. Portanto, compreender a apropriação da arte cinematográfica pelos povos da diáspora pressupõe perceber as adequações que reorientam os modos de produção, de representação e de estética. Em todo caso, não tenho aqui a pretensão de afirmar que essa característica de desarticulação e rearticulação de signos seja aplicada apenas aos povos resultantes da diáspora negra, conquanto essa característica pode ser atribuída, numa primeira análise, a outras diásporas e, em maior ou menor escala, a todo o cinema terceiro mundista e/ou cinema pós-colonial.

Quando pensamos especificamente nas correntes de Cinema Negro diaspórico ao longo de seus mais de um século de existência, nos deparamos com a recorrência de características que atravessam o tempo, tais como a forma artesanal de produção, o uso de atores não profissionais, a predominância da temática racial, a centralidade na produção de uma narrativa autorreferenciada, só para citar alguns exemplos. Mas é a reação às imagens formuladas pela hegemonia do eurocentrismo que encontra eco nas inúmeras manifestações do cinema produzido por negros ao longo da história. Um cinema que se coloca não como um mero entretenimento, mas como uma forma de existir e resistir às mazelas impostas pela escravização e colonização. O cinema é um veículo de contação de histórias extremamente potente, que consegue através das narrativas transportar valores, princípios éticos, além de dados historiográficos valiosos. Podemos citar o cinema de Oscar Micheaux, nos anos 10 do século XX e sua busca por elaborar histórias genuinamente negras. *O nascimento de uma raça*²⁵⁶ (1917), do diretor John W. Noble, que propõe uma resposta direta ao *Nascimento de uma nação*²⁵⁷ (1915), de Griffith. Filme este que suscitou

²⁵⁶ O NASCIMENTO de uma raça . Direção: John W. Noble. EUA, 1917.

²⁵⁷ THE BIRTH of a Nation. Direção: D.W. Griffith. EUA, 1915. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DyyGyiB6kSQ>. Acesso em: 15 jul. 2020.

protestos por seu conteúdo explicitamente racista. A formulação do cinema estético e político de Zózimo Bulbul no Brasil com o *Alma no olho*²⁵⁸ (1974) os controversos filmes da *Blaxploitation*, que antes de mais nada consolidam o anti-herói negro, colocando muitas vezes a polícia ou estado como vilão em suas narrativas. O Cinema Negro na Inglaterra do Coletivo Sankofa de Cinema e Vídeo, com Isaac Julien, com filmes importantes como *Frantz Fanon: pele negra, máscara branca*²⁵⁹ (1995); o provocador Spike Lee e sua filmografia que elaborou uma radiografia profunda sobre as questões raciais nos Estados Unidos; Joel Zito Araújo e o seu fundamental *A negação do Brasil*²⁶⁰, chegando mais recentemente a Ava Duvernay e Jordan Peele nos Estado Unidos da América e a geração brasileira dos anos 2010 como André Novais, Viviane Ferreira, Renata Martins, Vinicius Silva, Everlane Moraes, Larissa Fulana de Tal, dentre outros, que produzem no Brasil em um volume e qualidade nunca antes experimentados.

Breve aporte teórico

Para compreender o Cinema Negro como conceito no Brasil é preciso fazer uma rápida digressão até a década de 1960, mais precisamente em 1968, quando é publicada no Brasil a tese defendida por David Neves em Gênova, na Itália, em 1965, na 5^o *Resenha do cinema latino-americano*, intitulada *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Neves (1968) defendia que a existência de autores negros no país à época era inexistente, mas que o cinema de assunto negro era proeminente e passou a analisar cinco obras que ele chama de Cinema Negro: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse mundo é meu* e *Integração racial*. Esta distinção entre cinema de assunto negro e cinema de autor negro, que aparece na obra de Neves, não o impede

²⁵⁸ ALMA no olho. Direção: Zozimo Bulbul. Brasil, 1975.

²⁵⁹ FRANTZ Fanon: pele negra, máscara branca. Direção: Isaac Julien. [S.l.], 1995.

²⁶⁰ A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil, 2000.

de definir o cinema analisado por ele de Cinema Negro, propondo inclusive “as bases de uma fenomenologia”.

No panorama cinematográfico brasileiro emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui, as bases de uma modesta fenomenologia do Cinema Negro no Brasil. Os filmes são: Barravento, Ganga Zumba, Aruanda, Esse Mundo é Meu e Integração Racial (NEVES, 1968, p. 76).

A distinção entre cinema de autor negro e o de assunto negro nos será útil para desenvolver o raciocínio que defendemos como cinema da diáspora negra. Dois elementos caracterizam este cinema: o primeiro, que se encontra presente a ideia defendida por Orlando Senna, quando afirma “o único meio para que um discurso negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada”. (SENNA, 1979 *apud* MONTEIRO, 2016, p. 9).

O segundo, a categorização, apresentada por Neves (1968, p. 75), separa autoria e assunto negro e destaca a recorrência da temática negra no cinema brasileiro da época. Porém, essa recorrência na temática não se traduzia em número de autores negros conforme afirma: “o filme de autor negro é um fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante quando não é um vício ou uma saída inevitável”.

Assim, percebemos que a relação que boa parte do cinema brasileiro estabeleceu com o negro, conforme nos aponta Neves (1968), era o de assunto/objeto. Essa relação estruturou, durante muitos anos, a forma como a produção cinematográfica no Brasil olhou e se relacionou com a população negra.

As reflexões de Neves sobre o *Cinema Negro* compreendem um período em que se tem registro de poucos autores negros que já

havia realizado filmes no Brasil: Cajado Filho e Haroldo Costa são alguns dos poucos exemplos da época. Cajado Filho dirigiu *Estou aí*²⁶¹ (1948), *Todos por um*²⁶² (1949), *O falso detetive*²⁶³ (1950), *o Espetáculo continua*²⁶⁴ (1958) e *Aí vem a alegria*²⁶⁵ (1959). Por sua vez, Haroldo Costa realizou o filme *Pista de grama*²⁶⁶ (1958). (MONTEIRO, 2016, p. 10). É fato que se tratam de dois autores negros, porém não é possível afirmar que eles realizaram Cinema Negro pois, apesar de serem filmes dirigidos por negros, os de Cajado Filho ou não se encontram acessíveis para análise ou não tratam de assunto negro, e o de Haroldo Costa não é de assunto negro.

O Cinema Negro brasileiro se apresenta claramente unindo autor e assunto na década de 1970 com Zózimo Bulbul, com o curta-metragem *Alma no olho* (1973). Aqui cabe destacar a importância desta obra do ponto de vista da construção simbólica, tanto quanto da historicidade do Cinema Negro. *Alma no olho* é uma das mais criativas obras cinematográficas negras do século XX no Brasil. Mesmo Valdir Onofre, com o longa-metragem *As aventuras amorosas de um padeiro*²⁶⁷ (1975), e Antônio Pitanga, com o longa-metragem *Na boca do mundo*²⁶⁸ (1978), não enveredaram de forma tão complexa e completa em um discurso racial contundente. Zózimo é, sem sombra de dúvidas, o inaugurador de um Cinema Negro brasileiro.

É importante distinguir o cinema produzido por negros do Cinema Negro, pois pode um negro produzir um cinema que não se relaciona diretamente com o negro, nem como assunto nem ao menos como

²⁶¹ ESTOU aí. Direção: Cajado Filho. [S.l.]: Produção Moacyr Fenelon, 1948.

²⁶² TODOS por um. Direção: Cajado filho. [S.l.]: Produção Moacyr Fenelon, 1949.

²⁶³ O FALSO detetive. Direção Cajado filho. [S.l.]: Produção Moacyr Fenelon, 1950.

²⁶⁴ O ESPETÁCULO continua. Direção: Cajado filho. [S.l.], 1958.

²⁶⁵ AÍ VEM a alegria. Direção: Cajado filho. [S.l.]: Produção Atlantida Cinematográfica, 1959.

²⁶⁶ PISTA de grama. Direção: Haroldo Costa. [S.l.], 1958.

²⁶⁷ AS AVENTURAS amorosas de um padeiro. Direção: Waldir Onofre. Brasil, 1975.

²⁶⁸ NA BOCA do mundo. Direção: Antônio Pitanga. Brasil, 1978.

objeto. Nesse caso, podemos citar dois exemplos que são os casos de *Shame*²⁶⁹ (2011), de Steve McQueen, onde o autor narra a história de um homem branco de classe média com problemas sexuais, e do filme de Jeferson De, *O amuleto*²⁷⁰ (2015), um filme de gênero, numa trama adolescente com personagens brancos. Ambos os autores já produziram em sua carreira Cinema Negro. A exemplo disso, há *Doze anos de escravidão*²⁷¹ (2013), de Steve McQueen, e *Carolina*²⁷² (2003), de Jeferson De. Conquanto o Cinema Negro se configure como um tipo específico de cinema que a ele podem ser atribuídas características próprias, o autor negro segue livre podendo passear por inúmeros gêneros, formatos, sem ter a obrigação de produzir Cinema Negro em toda a sua filmografia.

A relação direta entre assunto e autor negro pode também ser percebida desde os primeiros filmes realizados por negros na década de 1910 do século XX. A estes filmes dá-se o nome de *Race pictures* (Filmes Raciais), eles surgem no contexto do cinema dos Estados Unidos, em reação à indústria que nascia e ao modo degradante com o qual os negros eram retratados no cinema. Como afirma Zenun (2014, p. 2):

Estes filmes, produzidos entre 1910 e 1950, caracterizam uma reação independente à grande indústria cinematográfica hollywoodiana, formatada sob as égides da segregação racial estadunidense. Política que inviabilizava o trabalho de diretores, produtores e roteiristas negros.

Em 1913, William Foster lança o filme *The railroad Porter*²⁷³ dois anos antes de *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, que levaria a uma onda de protestos pelo conteúdo racista, culminando

²⁶⁹ SHAME. Direção: Steve MacQueen. Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, 2011.

²⁷⁰ O AMULETO. Direção: Jeferson De. Brasil, 2015.

²⁷¹ 12 ANOS de escravidão. Direção: Steve McQueen. EUA, Reino Unido da Grã-Bretanha, Irlanda do Norte, 2013.

²⁷² CAROLINA. Direção: Jeferson De. Brasil, 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/174292663>. Acesso em: 18 jul. 2020.

²⁷³ THE RAILROAD Porter. Direção: William Foster. Chicago, EUA: Produção The Foster Photoplay Company, 1913.

igualmente com filmes resposta produzidos por negros. É neste contexto que surgem os filmes da *Lincoln Motion Picture Company* (1916) dos irmãos Noble e George P. Johnson, além do mais proeminente autor da época, Oscar Micheaux, que realizou mais de quarenta filmes tratando de temas ligados à população negra (ALMEIDA, 2011). O conceito de Cinema Negro que abordamos aqui está diretamente relacionado com os *Race pictures*, pois nestes é possível perceber a recorrência de autoria e assunto negro.

Quando nos referimos à autoria, neste presente estudo, estamos falando do diretor e não de suas escolhas estilísticas. O cinema, por sua característica inata de produção coletiva, gera um debate profícuo sobre a autoria criativa de uma obra. Alguns estudos apontam a *mise en scène* como uma expressão genuína da autoria. Para Aumont (2008, p. 125), “fazer e pensar cinema são indissociáveis, assim como *mise en scène* e autoria”. Podemos pensar, pois, a *mise en scène* como o principal veículo de expressão do ponto de vista e da subjetividade na autoria da obra cinematográfica. Para tanto, partimos igualmente do conceito de *mise en scène* de Bordwell (2008, p. 36), em *Figuras traçadas na luz*, que ele define como abrangendo o trabalho da “iluminação, o cenário, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores no quadro”. Por fim, a autoria negra de uma obra a que nos referimos não passa por esse debate estético, mas se centra no princípio antropológico da autodeclaração do indivíduo. Assim sendo, a autoria negra é fundamentada no sujeito que se declara como negro.

Já o conceito de assunto a que se refere Neves pode ser muito bem entendido por objeto ao afirmar, se referindo a *Barravento*, de Glauber Rocha, que “o estímulo central do realizador tinha sido não o negro como origem e cultura, mas como objeto” (NEVES, 1968 p. 77) e que o protagonista Firmino, um negro, era na verdade “o porta voz do realizador (branco), seu representante entre os demais personagens”.

Sabemos que a história do cinema brasileiro é trata o negro como objeto. Por isso mesmo o que nós tratamos por “assunto” negro, neste estudo, não estabelece relação com o conceito de objeto, mas, sim, se refere a uma infinidade de processos complexos configurados a partir de *Maafa*²⁷⁴, essa experiência a que foram submetidos os africanos e suas consequências diretas e indiretas a este indivíduos (ANI, 1994).

O Cinema Negro diaspórico irrompe no século XX como uma resposta imediata às manifestações racistas presentes nas obras da sétima arte que se proliferavam pelo mundo com fins de dominação ideológica já nos seus primeiros anos de vida. Nas primeiras décadas daquele século surgiram nos Estados Unidos autores negros como Oscar Micheaux, William Foster, os irmãos Noble e George P. Johnson, contestando as produções racistas do cinema, que ainda estavam se firmando como entretenimento e linguagem, mas já manifestavam o racismo inerente à sociedade em que foram produzidas.

É possível dizer que o Cinema Negro – tanto em África quanto na diáspora africana – passou grande parte do século XX reagindo à indústria cinematográfica e aos filmes que o objetificavam e animalizavam, a exemplo das produções de Ousmane Sembene, que nos anos 1960 emergem em resposta à controversa filmografia de Jean Rouch; a experiência estética de Zózimo Bulbul nos anos 1970, no Brasil, em uma década em que o país via nascer o bloco afro Ilê Ayê, e era fundado o Movimento Negro Unificado; a Blackexploitation, também nos anos 1970, e nos anos 1980 com a extensa cinematografia de Spike Lee, expondo as vísceras das relações raciais nos Estados Unidos; ou mesmo o movimento *Sankofa*, encabeçado por Isaac Julien, também nos anos 1980, na Inglaterra; enfim, um número significativo de autores

²⁷⁴ “Maafa é (um termo) Kiswahili para ‘Grande Desastre’ (‘desgraça’). Este termo refere-se à era europeia do comércio de escravos e seu efeito sobre os povos Africanos: mais de 100 milhões de pessoas perderam suas vidas e seus descendentes foram então assaltados de forma sistemática e contínua por meio do Anti-Africanismo institucionalizado.” (ANI, 1994, p. 187).

ao longo do século XX se lançaram na incursão de produzir um cinema que se colocasse em um outro lugar no campo da representação. Às obras destes cineastas, conferimos o conceito de Cinema Negro.

Algumas questões estão implícitas ao se tentar compreender o Cinema Negro. Não sendo o negro por si só uma categoria de análise fílmica, o Cinema Negro acaba por ser um conceito em aberto, o que torna a tarefa de tentar o definir extremamente complexa. É preciso ponderar as inúmeras armadilhas a que esse propósito pode nos levar, tanto do ponto de vista da inútil categorização, como de sua irrelevância prática, posto que ao definir, elencar e/ou esquematizar possamos, por ofício, deixar de lado ou omitir uma série de filmes e obras relevantes – o que me parece uma injustiça –, como ainda acabemos por hierarquizar as relações entre os próprios autores negros, o que não é nossa intenção.

O fato do Cinema Negro da diáspora ter se dado em muitos dos países a que o negro sequestrado foi enviado gera uma grande diversidade na forma. É justamente a diversidade a marca maior deste movimento transcontinental e transgeracional. Se partirmos do ponto de vista da produção, também não encontraremos facilmente uma definição, pois as maneiras de se produzir variam tanto por fatores geográficos, culturais, quanto econômicos.

Entendendo o Cinema Negro como o cinema que reúne autoria e assunto, podemos pensar nos filmes estritamente de *assunto negro* como uma vertente rica para se compreender as variações de narrativas possíveis e olhares múltiplos sobre o negro. Tomando como exemplo os filmes do cinema Novo, ou mesmo alguns filmes de Hollywood, o assunto negro pode ser abordado com “qualidade” e técnica por qualquer ser humano, assim como pode ser carregado de estereótipos e lugares comuns, e a história nos revela isto. A autoria negra, entendendo esse autor como o realizador, não pressupõe a

efetivação de um Cinema Negro, podendo o autor negro navegar por inúmeros discursos e estéticas. Cabe atribuir ao autor negro que trata de assunto negro a definição de Cinema Negro.

Assim, a complexa conjuntura em que está inserido este debate e a escassez de análises sobre o Cinema Negro demonstram a extrema necessidade do trabalho de investigação aqui proposto.

Referências

ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. **A realização da ambição do negro**: Oscar Micheaux, race pictures e a grande migração. (2011). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Habilitação Cinema, Niterói, 2011.

ANI, Marimba. **Yurugu**: uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu. Trenton: Africa World Press, 1994

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior *In*: SOVIK, Liv. (ed). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução A. La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTEIRO, Adriano Domingos. A emergência de um (novo) cinema negro brasileiro: representação, identidades e negritudes. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39. 2016, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: Intercom, 2016.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos brasileiros**: 80 anos de abolição, Rio de Janeiro, ano 10, n. 47, p. 75 -81, 1968.

ZENUN, Maíra. Cinema negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais. **Fórum** Itinerante de Cinema Negro (FICINE). 2014. Disponível em: <http://ficine.org/?p=1097>. Acesso: 28 jul. 2020

Autores

Adrielly Novaes

Estudante de comunicação com ênfase em jornalismo na UFRB. É fotógrafa e atualmente trabalha em assessoria de comunicação e mídias sociais. Fez parte da equipe do jornal laboratório *Reverso* e o *still* dos curtas *Dupla Jornada* (2018), de Camila Gregório, e *E o que a gente faz agora?* (2019), de Marina Pontes. Integrou o Cineclube Mário Gusmão de 2018 a 2021.

E-mail: adriellyjacobina@gmail.com

Alderivo Amorim Neto

Estudante do 2º ano do ensino médio no Colégio Estadual da Cachoeira. Nascido em Nazaré, no Recôncavo, é DJ, ator e desde 2018 faz parte do Cineclube Mário Gusmão desenvolvendo trabalhos no campo do cinema educação e da produção.

E-mail: alderivodahora@gmail.com

Amaranta Cesar

Professora de cinema e audiovisual da UFRB onde coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário e o CachoeiraDoc. Possui Graduação em Comunicação pela UFBA, Mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA, Doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle e Pós-doutorado na New York University e na UFPE.

E-mail: amaranta.cesar@gmail.com

Ana Paula Nunes

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas - UFBA, com Doutorado Sanduíche na Universidade do Algarve, Portugal. Mestre e graduada em Comunicação/Cinema pela UFF. É Professora Adjunta do curso de cinema e audiovisual da UFRB, onde também é tutora do PET Cinema e líder do Grupo de Pesquisa Quadro a Quadro - projetando ideias, refletindo imagens.

E-mail: anapaulanunes@ufrb.edu.br

Ana Rosa Marques

Professora do curso de cinema e audiovisual da UFRB. É coordenadora

do CachoeiraDoc. É curadora do Festival de Cine Dia de Brasil em Barcelona e coordenadora do ST de Montagem na Socine. Bacharel em Comunicação (UFBA), mestre em comunicação (UFF) e doutora em Comunicação (UFBA).

E-mail: arosamarques@ufrb.edu.br

Andressa Almeida e Silva

Graduanda em cinema e audiovisual na UFRB, atua como diretora de arte e produtora audiovisual. É membro do Laboratório de Dramaturgia (LabDrama). Tem como linha de pesquisa a relação entre a saúde mental e suas representações no cinema, buscando por meio de análises de obras audiovisuais a relação com a literatura psiquiátrica.

E-mail: andressa-almeida-silva@hotmail.com.br

Angelita Bogado

Professora Adjunta da UFRB. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas – UFBA. Atualmente se dedica ao estudo do entrelugar no cinema brasileiro contemporâneo com a pesquisa Cinema do entrelugar: experiência e estética. Coordena o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA), em parceria com o prof. Jorge Cardoso Filho.

E-mail: angelitabogado@ufrb.edu.br

Carla Caroline

Bacharel em cinema e audiovisual pela UFRB. Realiza trabalhos nas áreas de Direção, Fotografia e Som. Realizou os filmes *Vermelho é a cor mais brega* (2016), *Varal* (2017), *Afogo* (2018) e *Cartas para Ana* (2019). Atualmente atua na fotografia como primeira assistente de câmera.

E-mail: cacamone@outlook.com

Cyntia Nogueira

Professora do curso de cinema e audiovisual da UFRB. Mestre em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É coordenadora pedagógica do Cineclube Mário Gusmão. Organizou a *Caixa Anjo Negro: Cineclube Mário Gusmão 2010-2011* (2013) e o livro *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil* (2020).

E-mail: cyntianogueira@gmail.com

Daniele Costa

Graduada em Artes Visuais pela UFRB. Desenvolveu a performance audiovisual memória Err0, junto com o SONatório - Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora da UFRB, grupo que participa desde 2016. Tecnóloga em Sistemas para Internet na Fatec Rubens Lara. Site: <https://github.com/costadaniele>.

E-mail: santoscostadaniele@gmail.co

Danielle Almeida

Estudante do curso de Comunicação da UFRB. Filha da cidade de Santo Antônio de Jesus, integrou a assessoria de comunicação do Cineclube Mário Gusmão de 2018 a 2021. Faz parte do Programa de Formação em Comunicação da TV UFRB. É DJ e atua como produtora, editora e apresentadora nos podcasts *Tá a fim de música?* e *Bota Pagodão*.

E-mail: daniellesaj03@gmail.com

Danilo Marques Scaldaferr

Professor da UFRB onde coordena o Grupo de Análises e Práticas Fotográficas. Jornalista, graduado pela Faculdade de Comunicação da UFBA, em 1999. Mestrado e Doutorado no Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

David Aynan

Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFRB. Atua na área de direção, designer de som, roteiro e montagem. Ministra oficinas de roteiro, direção e sonorização no cinema com foco em narrativa sonora. É membro fundador do Movimento de Cinema Negro Tela Preta. É membro da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro) onde foi Conselheiro entre 2016 e 2019.

E-mail: davidaynan@gmail.com

Dorotea Souza Bastos

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Líder do VISU - Grupo de Pesquisa e Extensão em Arte, Imagem e Visualidades da Cena (UFRB/CNPq). Doutora em Média-Arte Digital (UALg/UAb) e em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA) e Mestre em Dança (UFBA), com atuação artística e investigação sobre Poéticas Audiovisuais Contemporâneas.

E-mail: dorotea@ufrb.edu.br.

Emily Ribeiro

É cria de Salvador e graduanda em cinema e audiovisual na UFRB. Trabalha com diversas linguagens das artes, como fotografia, videografia, projeção e colagens/ilustrações digitais, designer, com pesquisas em torno do afrofuturismo. Faz parte, desde 2018, do Cineclube Mário Gusmão. Integra a APAN. É produtora e VJ residente do Baile das Braba.

E-mail: emadiribeiro@gmail.com

Emerson Roberto Dias Santos (*In Memoriam*)

Graduado em cinema e audiovisual pela UFRB. Colaborador no Cineclube Mário Gusmão, na revista Online CineCachoeira e no Grupo de Pesquisa AIS - Análise de Imagem e Som (UFRB/CNPq, 2011-2014), com o projeto "O Som no Cinema segundo Alberto Cavalcanti", sendo contemplado no Edital PIBIC mais de uma vez. Autor da monografia *Sinfonias Urbanas: Origens e Inventores*.

Evanize Silva Santos

Bacharel em cinema e audiovisual pela UFRB, integrando durante a graduação o grupo PET Cinema e o Laboratório de Análise em Imagem e Som (LACIS). Fotógrafa, montadora e colorista, divide sua atuação entre o cinema independente, programas televisivos e conteúdo para web.

E-mail: evanizebrgmail.com

Felipe da Silva Borges

Mestrando no programa de pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais da USP, Bacharel em cinema e audiovisual pela UFRB. Participou do cineclube Mário Gusmão e integra, atualmente, o SONatório, onde foi bolsista PIBEX. Trabalhou como diretor de fotografia, montador e finalização de cor em mais de 10 curtas.

E-mail: lipeborges1@gmail.com.

Fernanda Aguiar Carneiro Martins

Professora associada de cinema e audiovisual na UFRB, líder do LACIS - Laboratório de Análise e Criação em Imagem e Som (UFRB/CNPq, designado AIS anteriormente), do comitê de assessoramento da ARPIA - Association de Recherche et de Production d'Images en

Anthropologie et Art (Paris), do grupo de pesquisa AVAL – Antropologia Visual em Alagoas (UFAL/CNPq).

E-mail: fernanda.carneiro@ufrb.edu.br

Francisco Alves Junior

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, membro do GEEECA. Professor da União Metropolitana de Educação e Cultura (UNIME-Salvador).

E-mail: chicoalv@gmail.com

Gabriel Ferraz

Graduando em cinema e audiovisual pela UFRB, bolsista do PET Cinema, integrante do grupo de pesquisa Quadro a Quadro e do SONatório – Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora da UFRB. Foca seus estudos na área da montagem pesquisando novas e diferentes plataformas. Trabalhou tanto em filmes universitários independentes como em montagem de vídeos de evento e publicidades.

E-mail: gabrilava_comix@outlook.com .

Gabriel Paz

Graduando em Cinema e Audiovisual pela UFRB, bolsista do PET Cinema, integrante do grupo de pesquisa Quadro a Quadro. Atua como diretor, diretor de fotografia, montador, animador e design gráfico em produções universitárias e independentes. Foi coordenador geral do 7º CineVirada – Festival de Cinema Universitário da Bahia, idealizador do minicurso Produção na Restrição e responsável pelo site do PET Cinema.

E-mail: gabrielpazdiz@gmail.com

Girlan Tavares

Mestrando em Artes Cênicas pela UFMA e Bacharel em cinema e audiovisual pela UFRB. Natural de Santo Antônio de Jesus-BA. É membro do SONatório – Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora da UFRB desde 2017 no qual participou de várias performances audiovisuais.

E-mail: girlantavares@gmail.com.

Glenda Nicácio

Sócia fundadora da produtora independente Rosza Filmes, fundada em 2011 juntamente com Ary Rosa, com quem divide a direção dos filmes *Café com canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2020). Além da direção cinematográfica, desenvolve a direção de arte, dedicando-se ao pensamento da atmosfera e dos sentidos a partir da poética cenográfica.

E-mail: glendanicacio@gmail.com

Guilherme Sarmiento

Professor Adjunto de Dramaturgia na UFRB, Doutor e Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica-RJ. Tem experiência como roteirista de longas e curtas-metragens cinematográficos, como *Sudoeste* (2011) e *Tropykaos* (2015). Na UFRB, edita a revista eletrônica Cinecachoeira e exerce a função de líder do Labdrama.

E-mail: guilhermesarmiento@outlook.com

Ianca Santos

Graduanda em cinema e audiovisual pela UFRB, atriz, performer, sombrista, diretora e produtora. Fundadora e integrante do coletivo *Pavio Curto*, no qual idealizou o projeto 1 Filme por mês (2020). Bolsista do grupo PET Cinema, integra o grupo de pesquisa Quadro a Quadro e faz parte do grupo VISU.

E-mail: iancadeoliveira96@gmail.com

Ivanessa Moreira

Graduanda em cinema e audiovisual pela UFRB. É bolsista do PET Cinema e integra o grupo de pesquisa Quadro a Quadro. Em 2019 trabalhou na produção do CineVirada, bem como na produção e curadoria da 2a. ManduCA - Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira.

E-mail: ivanessa.gestora@gmail.com

Jamile Cazumbá

Graduanda em Museologia na UFRB. Coordenadora do Cineclubes Mário Gusmão, integra o projeto Práticas Desobedientes, o Coletivo Angela Davis e o corpo editorial da Revista Gravidade. Atriz, performer e poeta, atualmente dedica-se ao campo do audiovisual e ao trabalho ritual-recital-performático, pesquisando memórias ancoradas nos corpos

de mulheres negras e lésbicas.
E-mail: jamilecazumba@gmail.com

João Paulo Pereira Guimarães

Graduanda em cinema e audiovisual pela UFRB. Já trabalhou em curtas universitários majoritariamente no setor de arte, como figurinista e maquiador e também dá vida à *drag queen* Joanne Labixa. Faz parte do SONatório - Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora da UFRB desde 2018.

E-mail: joaoop14@gmail.com

Jorge Cardoso Filho

Jorge Cardoso Filho é soteropolitano, roqueiro e morador de São Félix. Docente da UFRB, onde coordena o GEEECA em parceria com a profa. Angelita Bogado. Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (UFBA). Casado com Daniela Matos, pai de Tales e Olívia.

E-mail: cardosofilho.jorge@ufrb.edu.br

Kaio Pereira

Ituberense. Mestrando em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA. Graduado em Comunicação pela UFRB. Pesquisador da Música Popular Massiva e Defensor dos Direitos Humanos.

E-mail: kaiopereira.j@gmail.com

Laís Lima

Pesquisadora, curadora e cineasta. Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), especialista em Cidadania e Ambientes Culturais pela UFRB e graduada em cinema e audiovisual pela mesma instituição.

E-mail: llimapinho@gmail.com

Larissa Fulana de Tal

Diretora de criação na produtora Olhos Abertos Audiovisual. Atualmente atua como Conselheira da Região Nordeste na APAN. Diretora do documentário *Lápis de cor* (2014), do curta-metragem *Cinzas* (2012), e da série documental *Diz aí!* Afro e indígena do Canal Futura (2018). Atua nas áreas de: criação, direção e montagem.

E-mail: larissafulanadetal@gmail.com

Lígia Marques Rocha Franco

Graduada em cinema e audiovisual pela UFRB. Já participou da realização de curtas universitários, atuando principalmente no departamento de fotografia e iluminação. Integrante do SONatório - Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora da UFRB desde 2017. É artista audiovisual, fotógrafa, artesã e trabalha como editora de vídeos para plataformas digitais.

E-mail: ligia.franco19@hotmail.com.

Lina Cirino

Realizadora audiovisual, Doutoranda (PPGMPA - USP) Mestre em Comunicação (PPGCOM - UFRB), Graduada em Direito, graduanda em cinema e audiovisual (UFRB) e integrante do GEEECA- UFRB.

E-mail: linacirino2@gmail.com

Lohanna Tanajura

Graduanda em Cinema e Audiovisual pela UFRB, é membro do PET Cinema e integra o grupo de pesquisa Quadro a Quadro. Experimenta as diversas áreas do cinema, mas seu principal interesse é a Fotografia humanista/documental e Fine Art.

E-mail: lohannaltd@gmail.com

Luan Santos

Graduando em cinema e audiovisual pela UFRB, onde também é bolsista do grupo PET Cinema e integra o grupo de pesquisa Quadro a Quadro. Atua como diretor, roteirista, diretor de fotografia e montador em produções universitárias e independentes. Atuou como curador do 7º CineVirada e da 2ª Manduca .

E-mail: luansferreira6@gmail.com

Marcelo Matos de Oliveira

Doutorando em Arte Cênicas, Mestre em Educação e graduado em Psicologia na UFBA. Professor assistente do curso de cinema e audiovisual da UFRB. Produtor, diretor, montador e roteirista cinematográfico. Coordenou pedagogicamente diversos projetos na interface cinema-educação e realizou os curtas *Carranca* (2014) e *Menino do Cinco* (2012).

E-mail: celo.matos@gmail.com.

Marcus Vinícius Pereira da Cruz

Bacharel em Cinema e Audiovisual (UFRB). Diretor de planejamento e sócio da Odé Produções, diretor de arte e produtor da Corvo Vermelho Produções. Atua como produtor, diretor de arte e montador. Integrante do VISU - Grupo de Pesquisa e Extensão em Arte, Imagem e Visualidades da Cena (UFRB/CNPq).

E-mail: marvinpereirac@gmail.com

Maria Clara Arbex

Estudante de cinema e audiovisual da UFRB. Pelo PIBIC CNPq escreveu “O corpo-imagem das mulheres no cinema”; pela FAPESB, escreveu “Imagem e memória: aproximação das lembranças sobre a ditadura no Brasil e na Argentina”. Faz parte do Coletivo Feito a Facção e é integrante da linha de pesquisa “Cinema e Ditadura em Plataforma Virtual” (UFF).

E-mail: mariaclaraarbex@hotmail.com

Marina Mapurunga

Artista sonora, pesquisadora e professora dos cursos de cinema e audiovisual / artes visuais da UFRB. Coordenadora e integrante do projeto de extensão da UFRB: SONatório - Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora da UFRB. Doutora em Música/Sonologia pela USP, mestra em Comunicação pela UFF e licenciada em Letras pela UECE. Pesquisadora do NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP. Integrante da rede Sonora: músicas e feminismos e da Orquestra Errante. Site: www.mapu.art.br

E-mail: marinamapurunga@ufrb.edu.br

Marina Pontes

Bacharel em cinema e audiovisual pela UFRB. Foi projetionista e técnica do Cineclube Mário Gusmão entre 2016 e 2018. Realizadora dos curtas *E o que a gente faz agora?* (2019), *Sair do Armário* (2018) e *Lésbica* (2018) exibidos e premiados em diversos festivais.

E-mail: marinapontesss@hotmail.com

Matheus Leone

Graduando em cinema e audiovisual pela UFRB, membro do grupo PET Cinema e integrante do grupo de pesquisa Quadro a Quadro, desenvolvendo pesquisas na área de Cinema e Educação que se

desdobram em curadorias de mostras, festivais e na produção de artigos. É editor da Revista +Cinemas e contribui com críticas para a Revista CineCachoeira. Também atua como assistente de direção, fotógrafo e montador.

E-mail: luansferreira6@gmail.com

Milene Migliano

Pesquisadora do Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero, PPGCOM-ESPM, onde é pós-doutoranda. É doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA, mestre e jornalista com formação complementar em cinema, pela UFMG. Professora da UNIP em São Paulo, integra o GT de Infâncias e Juventudes da CLACSO. É membro do GEEECA desde 2018.

E-mail: milenemigliano2@gmail.com

Natan Lui

Graduando em cinema e audiovisual pela UFRB, onde atualmente é bolsista do grupo PET Cinema e integra o grupo de pesquisa Quadro a Quadro. É ator sob o número 0010162/BA. Também atua em funções como fotografia, direção de arte e produção. Participou de curtas-metragens, clipes e foi jovem multiplicador de cultura por meio do Ponto de Cultura Grupo Culturart.

E-mail: natanluz@hotmail.com

Reifra Pimenta

Graduado em cinema e audiovisual pela UFRB. Diretor e roteirista do curta *Crianças do milênio* (2019). Sócio da produtora Pimenta Rosa. Integra a produção e curadoria do Cineclubes Mário Gusmão desde 2016. Foi curador da mostra *Imagens Transviadas* (2018). É produtor executivo e assistente de direção dos longas *Na rédea curta* e *Mugunzá*, de Ary Rosa e Glenda Nicácio.

E-mail: reifra.araujo@gmail.com

Scheilla Franca de Souza

Pesquisadora do GEEECA. Curadora desde 2017 da Mostra do Filme Livre. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA (2017). Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela UESC (2012). Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, também pela UESC. (2009).

E-mail: scheillafranca@gmail.com

Sheila Manuelle Santana da Silva

Estudante do cinema e audiovisual da UFRB e membro do grupo de pesquisa e extensão LabDrama. Trabalhou como assistente de produção no curta-metragem *Espelho da Alma*, sob a direção de Luan Jave, e foi diretora do curta-metragem *Ímpet*.

E-mail: contatosheilamsantana@gmail.com

Stephanie Sobral (tepha)

Graduanda em cinema e audiovisual pela UFRB, trabalha com fotografia *still* desde 2013. Dirigiu dois curtas-metragens, participou como assistente de fotografia em cinco filmes produzidos em Cachoeira/BA, trabalhou durante três anos com registros fotográficos de peças teatrais produzidas na Escola de Teatro Macunaíma (SP), e como Oficineira de Fotografia pelo Movimento Cultural MOCUPIJA, em Pirituba/SP. Integrante do SONatório.

E-mail: stephaniesobral@hotmail.com.

Taylon Protásio Gondim

Graduando em cinema e audiovisual pela UFRB, onde também é bolsista do grupo PET Cinema e integra o grupo de pesquisa Quadro a Quadro. Atua nas funções de direção, fotografia, montagem e finalização. Dirigiu dois curtas-metragens, clipes e um web-seriado. Trabalhou como designer em empresa de comunicação visual.

E-mail: protasio.gon@gmail.com

Yslele Nogueira

Graduanda de cinema e audiovisual pela UFRB. Atuou em espetáculos teatrais e nos filmes *Baseado em Danos Reais* e *E agora, Maria?*. Como preparadora de elenco trabalhou nos curtas-metragens *Sobre[Vivência]* e *PeleAlvo*. Participou da curadoria do 7º. CineVirada e da 2ª. Manduca, na qual ministrou Oficina de Interpretação. Foi uma das coordenadoras do minicurso “Voz em Cena” (2019).

E-mail: yslleirnogueira@gmail.com

Criado em 2008, o curso de cinema e audiovisual da UFRB já tem muita história pra contar. Desde as origens, sua vocação é se misturar ao Recôncavo Baiano, região onde está localizado o *campus* de um projeto ousado e original. E, efetivamente, professores e alunos que fizeram e fazem parte desta narrativa entenderam que as produções audiovisuais, bem como as pesquisas, ganhariam uma identidade própria e especial ao abrir um canal de diálogo direto com o território, com a cultura, com a população e com as tradições de um lugar de personalidade tão marcante. Este e-book nasceu justamente do desejo de registrar a memória coletiva do nosso percurso, convidar a comunidade acadêmica e o público em geral a acompanhar um pouco dessa trajetória que se deu a partir de um conjunto de ações, aqui pontuadas por artigos elaborados desde os grupos de estudos, pesquisa e extensão. De certa forma, cada uma dessas peças acadêmicas funcionam como parte de um memorial, um mosaico que ao final da montagem abre-se ao olhar como o mapa da exploração, da aventura, que somente a educação pode proporcionar.



ISBN: 978-65-88622-63-7



9 786588 622636 >