

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

THIAGO BEZERRA BENITES

O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DO LONGA-METRAGEM *O NOSSO FILHO*: REALISMO, MELODRAMA E
ROTEIRIZAÇÃO

CURITIBA

2024

THIAGO BEZERRA BENITES

O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DO LONGA-METRAGEM *O NOSSO FILHO*: REALISMO, MELODRAMA E
ROTEIRIZAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Processos de Criação em Cinema e Artes do Vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bezerra de Araujo Benites, Thiago
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LONGA-METRAGEM O
NOSSO FILHO: REALISMO, MELODRAMA E ROTEIRIZAÇÃO /
Thiago Bezerra de Araujo Benites. -- Curitiba-
PR, 2024.
204 f.

Orientador: Eduardo Tulio Baggio.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2024.

1. Processos criativos. 2. Roteirização. 3.
Melodrama. 4. Realismo. 5. Roteiro cinematográfico.
I - Tulio Baggio, Eduardo (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO


THIAGO BEZERRA DE ARAÚJO BENITES

“O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE LONGA-METRAGEM O ‘NOSSO FILHO’: REALISMO, MELODRAMA E ROTEIRIZAÇÃO”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.


Curitiba, 25/04/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO TULIO BAGGIO**
Data: 30/04/2024 16:37:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **CLAUDIA PRIORI**
Data: 05/05/2024 17:31:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Claudia Priori

(Membro Titular Interno PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **MARCELO CARVALHO DA SILVA**
Data: 18/06/2024 12:32:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcelo Carvalho

(Membro Titular Externo – PPGCOM/UTP)

Com profunda gratidão e amor, dedico esta dissertação à minha mãe, pai, avó, irmãos e amigos, pela constante demonstração de afeto e paciência. Esta dedicação estende-se a todas as pessoas LGBTQIAPN+, às crianças LGBTQIAPN+, e às mulheres, em especial às mães solo que integram a classe trabalhadora. Por fim, dedico minha escrita, reflexão e criação a todos os meus professores, que sensivelmente me guiaram e inspiraram a ampliar a visão e engajamento no mundo. Em memória do meu avô e da minha amiga Magna Domingos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente aos docentes do PPG-CINEAV e aos amigos dos encontros e aulas promovidos pela equipe do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. As inestimáveis conversas, trocas e escutas enriqueceram o percurso intelectual, proporcionando uma compreensão mais profunda das potencialidades da obra em desenvolvimento.

Em especial, expresso minha gratidão ao meu orientador, Eduardo Tulio Baggio, pela acolhida frente às dificuldades e aos constantes percalços neste trajeto de pesquisa e criação. Seu estímulo foi fundamental para encontrar na esfera teórica uma força propulsora para a prática da realização, despertando a consciência coletiva e a responsabilidade no meio acadêmico e no mercado audiovisual, bem como no ambiente independente que permeia as relações do universo cinematográfico e suas interseções e fronteiras.

À Professora Claudia Priori, manifesto meu reconhecimento pela leitura atenta e pela generosa colaboração, enriquecendo meu texto com suas considerações após minha primeira tentativa de organizar as ideias. Da mesma forma, ao Professor Marcelo Carvalho, juntamente com a Professora Claudia, agradeço pelas contribuições decisivas nos estágios finais deste trabalho, após uma discussão cuidadosa que concluiu a banca de qualificação.

Ao amigo Jansen Hinkel, que esteve ao meu lado nestes últimos momentos cruciais, dedicando-se com incansável paciência à revisão do texto, aos debates e às possibilidades para tornar minhas reflexões mais alinhadas com a teoria com a qual eu buscava dialogar. Sua motivação também no trabalho artístico e criativo de um filme de ficção, com um olhar sensível e crítico, inspirou-me confiança e amor.

A Marcos Serafim, Maria Clara Bertulio, Igor Augustho, Léo Bardo, Stéfani Belo, Nicole Loiola, Sofia Guimarães, Leo Bardo e Matheus Henrique, amores da minha vida, agradeço por estarem sempre presentes, por ouvirem minhas queixas, por compartilharem do mesmo operar melodramático, mas, cada um à sua maneira, por oferecerem afeto, estímulo intelectual, risadas e momentos de descontração em meio às adversidades. Vocês foram a força e o estímulo constante.

Aos amigos, professores e profissionais do SACOD UFPR, que compartilharam comigo nos últimos anos o ambiente da extensão acadêmica, na missão de produzir conhecimento e promover ações sociais por meio da prática acadêmica, expresso minha gratidão. O processo criativo, a reflexão e a experimentação foram cruciais para minha determinação em concluir esta etapa de estudos. A popularização do conhecimento científico

e a realização audiovisual aproximaram-me de duas importantes fontes de inspiração e confiança, as doutoras Regiane Ribeiro e Patrícia Melo.

A minha mãe, Rosemari, a minha vó Irene, meu pai, Carlos, e minha tia Claudia, reconheço que dou trabalho demais, mas valorizo imensamente todo o esforço, luta e trabalho de vocês. Espero que algumas de nossas conquistas nos encham de orgulho e facilitem o caminho para as gerações futuras. Agradeço a todos que contribuíram para me motivar diante dos desafios enfrentados e que continuam ao meu lado, fortalecendo-me diante das adversidades que ainda virão.

O cinema teria de ser escrito em uma folha em branco pegando fogo
para poder registrar esse movimento de captação do pensamento de
um filme durante sua realização.

Rogério Sganzerla

Objeto efêmero: o roteiro não é concebido para perdurar, mas para se
apagar, para tornar-se outro.

Jean-Claude Carrière

RESUMO

A pesquisa que originou esta dissertação parte do meu próprio trabalho com o audiovisual. De forma tanto expositiva-descritiva quanto ensaística, o texto apresenta um estudo sobre processos criativos vinculados à escrita do roteiro para cinema intitulado *O Nosso Filho*, de minha autoria. Ao mesmo tempo, a pesquisa apresenta asserções relacionadas ao audiovisual dentro das estéticas do melodrama e do realismo. Também o texto, ao discorrer sobre parte de minha vida pessoal, que deu origem a um roteiro de longa-metragem, tem em sua construção teórica os processos de criação para apresentar os estágios de escrita de um filme para cinema. Portanto, a dissertação se baseia em três inferências que constroem e delimitam o *corpus* teórico: o realismo em Xavier (1998), Baggio (2022), Bazin (2014) e Comolli (2008) e o melodrama a partir dos estudos de Ismail Xavier e Baltar (2019) como estéticas convergentes; os processos criativos dentro dos Campos das Artes e das Ciências Sociais Aplicadas; e, finalizando, as fases que compõem a feitura de um roteiro, com foco na abordagem da crítica de processo em Salles (2012). Dividida em três partes, a pesquisa considera cada uma dessas inferências para a formulação de seus capítulos. No primeiro capítulo: apresentação e estudo sobre melodrama e realismo. Segundo capítulo: processos criativos e suas metodologias, com foco nas potencialidades políticas de um cinema de gênero, este inter-relacionado ao popular. Em bell hooks (2023), a crítica é sobre as responsabilidades em narrar e debater no cinema de ficção questões de gênero, classe, raça e sexualidade. Terceiro capítulo: reflexões sobre as etapas de escrita do argumento, escaleta e sinopses de *O Nosso Filho*. Em suma, trata-se de um trabalho que encontra na reflexão crítica a exposição de seus problemas epistemológicos, compreendendo que na ação de fazer e escrever um filme é possível a inserção de uma pesquisa acadêmica sobre a ficção revelada em forma de roteiro.

PALAVRAS-CHAVE: *O Nosso Filho*; Processos Criativos; Melodrama; Realismo; Roteiro Cinematográfico.

ABSTRACT

The research that originated this dissertation stems from my own work in audiovisual media. Both expository-descriptive and essayistic in nature, the text presents a study on the creative processes involved in writing the screenplay for the film **O Nosso Filho**, authored by myself. Simultaneously, the research offers assertions related to audiovisual aesthetics within the frameworks of melodrama and realism. The text also discusses aspects of my personal life that led to the creation of a feature film screenplay, incorporating theoretical constructs to present the stages of writing a film. The dissertation is based on three inferences that build and delineate the theoretical corpus: realism in the works of Xavier (1998), Baggio (2022), Bazin (2014), and Comolli (2008), and melodrama, based on studies by Ismail Xavier and Baltar (2019) as convergent aesthetics; creative processes within the fields of Arts and Applied Social Sciences; and, finally, the stages involved in screenwriting, with a focus on the critique of process found in Salles (2012). Divided in three parts, the research considers each of these inferences for the formulation of its chapters. In the first chapter: presentation and study of melodrama and realism. In the second chapter: creative processes and their methodologies, focusing on the political potentialities of genre cinema, which is interrelated with popular cinema. In accordance with bell hooks (2023), the critique addresses the responsibilities in narrating and debating issues of gender, class, race, and sexuality in fiction cinema. The third chapter: reflections on the stages of writing the plot, outline, and synopses of **O Nosso Filho**. In sum, this work finds in critical reflection the exposition of its epistemological problems, understanding that the act of making and writing a film allows for the insertion of academic research on fiction revealed in the form of a screenplay.

KEYWORDS: O Nosso Filho; Creative Processes; Melodrama; Realism; Screenplay.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1. REALISMOS E O MELODRAMÁTICO NA FICÇÃO.....	22
1.1 A IMAGEM E A NARRATIVA REALISTAS.....	24
1.2 NATURALISMO, REALISMO CRÍTICO E REVELATÓRIO.....	29
1.3 O PARADIGMA BAZANIANO	39
1.4 A FICÇÃO REALISTA E A ÉTICA DO DOCUMENTÁRIO.....	41
1.5 A INSCRIÇÃO VERDADEIRA NA FICÇÃO SOB O RISCO DO REAL.....	45
1.6 A REALIDADE MELODRAMÁTICA.....	48
1.7 ASPECTOS FORMAIS DO MELODRAMA.....	56
2 FILMES, IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA E RESPONSABILIDADE.....	62
2.1 POLÍTICA NO PROCESSO CRIATIVO.....	72
2.2 DEBATES NO PROCESSO CRIATIVO.....	81
2.3 RELEITURAS DO MELODRAMA FAMILIAR.....	85
3 DO ROTEIRO DE CURTA AO ARGUMENTO PARA LONGA-METRAGEM.....	96
3.1 SITUAÇÃO OBSERVADA, VIVÊNCIA E MEMÓRIA AFETIVA EM UMA FICÇÃO..	100
3.2 A PANDEMIA E O “FIM” DE UM PROJETO.....	107
3.3 SEGREDOS E MENTIRAS COMO INSPIRAÇÃO.....	110
3.4 A PRIMEIRA FORMA DE UM FILME É SEU ROTEIRO.....	113
3.5 A LOGLINE OU STORYLINE.....	119
3.6 A SINOPSE.....	123
3.7 O ARGUMENTO.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	148
APÊNDICE A - Argumento de longa-metragem.....	152
APÊNDICE B - Escaleta do longa-metragem O Nosso Filho.....	168
APÊNDICE C - Moodboard e referências de ambientação.....	202

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Início aqui a pesquisa de trajetória reflexiva e criativa sobre o processo de roteirização para cinema, partindo da criação do argumento e tratamento de roteiro do longa-metragem ficcional intitulado *O Nosso Filho*, de minha autoria. As reflexões desenvolvidas visam o aprofundamento sobre construção dramaturgica e narrativa para cinema, orientado pelos caminhos da minha prática como realizador, pelo imaginário melodramático e pela estética do realismo.

O Nosso Filho evidencia um dos temas principais da trama: a história retrata a luta de classe e o poder da organização popular, diante de uma situação opressiva de violência de gênero, homofobia e machismo. Patricia e Caio (mãe e filho) protagonizam uma jornada de superação, unindo-se à comunidade, mobilizando apoio popular em busca de mudanças efetivas às injustiças perpetradas em suas vidas.

A trajetória de Patricia, sua família e amigos traz potência política da organização comunitária, resignificando o imaginário melodramático de transformações individuais. O suporte coletivo a esta jovem mãe desperta a consciência de que uma criança em comunidade é o filho de todos.

Ambientada no espaço periférico urbano, a trama surge da intenção de resgatar situações da minha infância e representar, através da ficção, experiências e observações vivenciadas no cotidiano do Bairro Xaxim, região sul da cidade de Curitiba, onde a história se passa e local em que eu morei por alguns anos quando me mudei para esta cidade.

Tanto na presente dissertação quanto no processo de roteirização da narrativa, o foco principal (prático e teórico) concerne à construção da representação social através da ficção. Com isso, a criação de personagens, situações, conflitos e soluções são atravessados por estratégias artísticas e comerciais (produção e distribuição), questões debatidas como possibilidades e alternativas à prática artística em desenvolvimento.

Fatores estéticos-políticos perpassam as escolhas criativas, tais, geram impacto na recepção, na crítica, e consecutivamente na relação da obra com o mundo, e dos autores/realizadores de uma obra com esse mundo. Nessa visão crítica e poética, encontra-se um espaço que é por si indefinido, maleável e muito particular, isso sem excluir a natureza coletiva da realização cinematográfica. Seja no ambiente comercial ou independente, a prática de cinema é mediada pela sensibilidade de seus agentes criadores, diante da estrutura material (tecnológica) e institucional (financeira), que demanda a complexa cadeia de realização audiovisual.

Como roteirista, me debruço em uma das etapas de realização de um filme: a fase de pré-produção e pesquisa; e o que parece um trabalho solitário se revela envolvido na necessidade técnica, social e poética do cinema como coletividade: na trama (proposta narrativa) e no fazer (proposta criativa), o lugar do íntimo para o coletivo é construído justamente na intenção de um cinema de representação social pela ficção. Assim, a pesquisa e meu processo de criação manifestam três pontos principais que servem à elaboração do presente texto.

1) O primeiro ponto é a relação entre criação prática (do artista e/ou do processo artístico) com a pesquisa científica.

A criação de um filme implica na imersão em um processo de pesquisa particular, através de escolhas e recusas, em que um constante diálogo interdisciplinar atravessa a prática dos cineastas. Ao parecer centrado na suposta individualidade do autor, o processo artístico e a formação do artista estão intrinsecamente ligados à coletividade. Para que isso seja exposto em debate com a reflexão teórica, o conceito de rede é fundamental, pois denota a fragmentação e a conexão de pontos distintos, algo que se expande, pode crescer ou alcançar um ponto limite, entre outras possibilidades.

Cecilia Salles (2017) nos convida a pensar o processo de criação como rede, ao acompanhar de forma crítica a transversalidade de campos como cinema, música, dança e teatro, a registrar distintas manifestações artísticas e os processos criativos dos artistas a partir de suas experiências para que haja uma interpretação crítica do processo.

Já o filósofo e etnógrafo Tim Ingold (2012), propõe atualizações ao conceito de rede aplicada nos estudos de processo criativos, e enfatiza a diferença entre as linhas de fluxo da malha e as linhas de conexão da rede. Para o autor, o conceito de rede pode ser substituído pelo de malha, diante das complexidades de inter-relações de informação e condições de possibilidade implícitas no viver e no criar. Em um diálogo com seus contemporâneos, ele provoca:

Como Deleuze e Guattari, temos que seguir esses fluxos, traçando os caminhos através dos quais a forma é gerada, onde quer que eles nos levem. (...) Devo determinar o sentido específico no qual o movimento por esses caminhos é *criativo*; isso implica ler a criatividade "para frente" enquanto uma reunião improvisada com processos formativos, ao invés de "para trás" enquanto abdução, a partir de um objeto acabado, até uma intenção na mente do agente. Finalmente, eu mostrarei que os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações *entre* uma coisa e outra. Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento (Ingold, 2012, p. 27).

Meu intuito é apresentar o filme em desenvolvimento e produzir reflexão à luz dos processos de criação e pesquisa em Artes. A refletir e compartilhar conforme crio, improviso, me adaptando à malha da vida, emaranhados que nos guiam na complexidade e sensibilidade de tomadas de decisões criativas.

Ao se pensar a natureza das Artes e o papel do artista proposto por Ingold (2012), destaco a importância da abordagem aberta e dinâmica da criação artística, enfatizando que o verdadeiro trabalho de arte não é apenas reproduzir algo, mas seguir as forças criativas e materiais em constante aperfeiçoamento que dão forma à obra.

A improvisação e a exploração desempenham um papel fundamental na criatividade artística, e o artista é visto como um itinerante em uma jornada de auto-expressão e descoberta.

A proposta aqui é, portanto, me colocar diante do desafio da pesquisa do artista em sua própria atuação, onde, além de pesquisador, sou sujeito e objeto dentro de uma prática, tanto criativa quanto de pesquisa. Situação de convergência entre a reflexão teórica e os atos de criação, que juntos expõem os conceitos através de uma metodologia crítica, ou seja, pesquiso um processo que é meu, registro tal processo em forma de pesquisa acadêmica e relaciono, em diálogo com a subjetividade, a constante social provocada pela ideia de coletivo.

Tal abordagem movimenta a pesquisa e a ação da reflexão à reflexividade; “...a reflexão trata o Outro como uma ocasião para consolidar o Eu, a reflexividade aborda o Outro como um sinal para o movimento irreduzível do diálogo e da espontaneidade no âmbito da individualidade” (Sandyweel, 1996, p. 5 *apud* Coessens, 2014, p. 12). Ou seja, a escrita que proponho relaciona o conhecimento sensível com o conhecimento teórico, bem como um ponto de convergência da emoção e da cognição. Pesquisas em Artes, nesse sentido, instigam o reconhecimento de que a realidade é percebida de maneira parcial e fragmentada, e que o conhecimento, por sua vez, é moldado pelo contexto histórico/material no qual se insere.

Proponho esta aproximação com os caminhos de contação de história, no âmbito das pesquisas etnográficas, com estudos de processos de criação em Artes, que revela a história dentro da história e demonstra o que mobiliza o autor cinematográfico em sua pesquisa criativa ao desenvolver o roteiro para um filme de ficção, sua história e sua base narrativa.

Muito do que é possível pensar como contribuição teórica é vislumbrado graças a uma ruptura com os paradigmas positivistas propostos na modernidade, assim trago esta perspectiva na chamada *bricolem metodológica*.

Isso nos leva a uma abordagem metodológica menos generalizada, a etnografia pós-moderna, que apresenta diferenças marcantes das tradições anteriores. Ramazanoglu e Holanda (2005) argumentam que a responsabilidade política e ética dos pesquisadores pós-modernos é justamente sair dos enquadramentos de investigação habituais, a fim de criar novas formas de conhecimento que se tornam visíveis através de novas formas de escrita. Estas novas maneiras de escrita nem sempre exigem a coleta de dados e, assim, abrem portas para novas formas de avaliação da pesquisa. Em uma perspectiva de pesquisa pós-moderna, a linguagem não reflete uma realidade social, ela, literalmente, cria essa realidade (Fortin; Gosselin, 2014, p. 13).

A ruptura dos modelos positivistas da modernidade aparece na chamada etnografia interpretativa, defendida por Fortin e Gosselin (2014, p. 13) em relação aos modelos conceituais praticados, que reafirma a permanente evolução dos mesmos tanto na prática como na teoria e que, também, devem estar em constante avaliação e aprimoração.

Fortin e Gosselin (2014) orientam o artista e pesquisador acadêmico a encarar a etnografia interpretativa, crítica e pós-moderna como ferramentas flexíveis e aplicáveis a uma variedade de projetos artísticos, sejam teóricos ou práticos. De acordo com os autores, os escritos auto-etnográficos, em sua maioria, não se concentram tanto na narrativa objetiva, mas, em vez disso, têm como objetivo comunicar diversos aspectos da experiência pessoal do autor. Em suma, o desafio da etnografia pós-moderna como modelo conceitual se dedica em acolher elementos ficcionais e experiências individuais subjetivas, ao mesmo tempo em que se mantém a credibilidade e a rigidez na pesquisa.

Encontro então o processo criativo em cinema como possibilidade reveladora de uma peculiar forma de pesquisa intrínseca no fazer artístico. Para o artista, todas as diversas perspectivas sensoriais oferecem oportunidades distintas de encontros estéticos e potenciais fontes de inspiração criativa. A jornada criativa do artista segue percursos variados, que se desdobram ao longo do tempo, no espaço, na percepção e na própria ação de criar.

Para Kathleen Coessens (2014), processos criativos incorporam uma abordagem rizomática, ou seja, tática de trajetória onde múltiplos caminhos se entrelaçam. Muitas vezes, esses caminhos permanecem inexplorados à medida que o artista, após concluir sua obra, se afasta da exploração de sua prática, deixando o objeto artístico como uma única expressão. É precisamente nesses espaços inexplorados da prática que a pesquisa artística pode desempenhar um papel significativo.

Há invariavelmente uma dimensão de pesquisa subjacente à prática artística, se manifesta tanto quando o artista empreende esforços para discernir as condições que viabilizam a produção artística quanto na contemplação às restrições e aos espaços de liberdade inerentes à atividade. Este processo reflexivo também se estende à avaliação do

impacto que variáveis contextuais, incluindo o ambiente artístico e a dinâmica social, exercem sobre a prática criativa.

O artista, neste caminho de traçar sua práxis e reflexão, nas linhas que compõem a malha do processo de criação, é também um pesquisador-artista. E teríamos então um objeto de estudo cuja construção não é necessariamente metodológica, entendendo metodologia enquanto ponto de partida epistemológico ou mesmo como procedimento de verificação.

O diálogo proposto coloca-se no ambiente do meu processo criativo ao transpor o tratamento de roteiro de um curta-metragem não filmado¹ para um roteiro de filme de longa-metragem.

2) O segundo ponto são as questões aparentes na trama de *O Nosso Filho*, traduzidas nesta pesquisa no atravessamento com a teoria, que são os encontros entre os conceitos de melodrama e realismo: entre o meio coletivo (a comunidade) e a esfera íntima (mãe, filho e familiares).

Focando na relação de Patricia, 34 anos, e Caio, 08 anos, mãe e filho, a trama de *O Nosso Filho* perpassa pelas consequências psicoafetivas da sobrecarga emocional que acomete a figura materna solo ao ver-se interpelada, entre outras coisas, pela exposição e julgamento moral de um grupo de moradores de seu bairro em relação a sexualidade de seu filho. Julgamento este que ocorre primeiramente em forma de violência virtual, anônima e de ampla repercussão através das redes sociais.

Caio é agitado, criativo e ansioso, expressão característica de sua personalidade. Sua expressividade está fora da performatividade normativa esperada no que diz respeito aos padrões de masculinidade. Neste sentido, considero que gênero é uma espécie de performance, onde, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura regulada altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2003, p. 59). Dessa forma, o personagem Caio não comporta o que se espera de um corpo masculino, sendo alvo de homofobia, em um caso público de ampla repercussão. Reiterando, “(...) não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; esta identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias, “expressões” tidas como seus resultados” (Butler, 2003, p. 48). Por isso, ambos (mãe e filho) sofrem perseguição moral e homofóbica, que parte de seus

¹No início do projeto de pesquisa, a proposta era investigar o processo de realização do curta-metragem que se encontrava em fase de captação de recursos, já com projeto aprovado pela Fundação Cultural de Curitiba via Lei de incentivo através de Mecenato. Com o advento da Pandemia e dificuldades de investimentos empresariais em projetos de realização de curtas, a carta de captação teve seu prazo expirado, inviabilizando a realização do filme, por falta de recursos financeiros.

vizinhos e se estende ao modo que se constitui esta família.

Ao mesmo tempo, a situação dramática referida é utilizada como espaço propício à comunidade se reunir e se organizar - através da escola e alianças de líderes comunitários - em prol de uma conscientização coletiva para questões estruturais sociopolíticas que atravessam as distintas vivências dos corpos periféricos, no dia a dia da classe média trabalhadora brasileira.

Caio e Patricia se veem diante de uma disputa política que se materializa na violência de uma moral disciplinadora: a violência do machismo, a violência de classe, as violências de gênero. E, por fim, a normatização e a institucionalização disso nos últimos anos de governo de Jair Bolsonaro e seu conservadorismo radicalizado, com o aparecimento mais contundente de um ideário de extrema direita como fenômeno globalizado.

A premissa ressalta latentes questões coletivas e individuais. Questões que são políticas, culturais, sociais e que necessitam de uma abordagem sensível, caso se proponha responsável diante da multiplicidade e complexidade temática que é também estética em relação ao modo onde os processos criativos pesquisados darão forma ao filme *O Nosso Filho*.

Como e por que contar essas histórias? Quais recursos narrativos e dramáticos seriam melhores diante de minhas intenções estéticas audiovisuais em que busco a proximidade com o cotidiano da classe trabalhadora periférica do sul do Brasil?

Meu ponto de partida é uma articulação entre conceitos narrativos e de encenação como estratégias de engajamento para um filme de ficção, e como resposta às perguntas acima tem-se um estudo sobre as estéticas do realismo e do melodrama.

O melodrama aqui não é reduzido a uma visão simplista de sua forma enquanto gênero narrativo. Proponho uma definição, conforme Robert Stam (2003, p. 151), mais flexível em relação ao gênero cinematográfico, que, compreendido como um conjunto de recursos discursivos, não é estanque e taxonômico, e parte a operações ativas que transformam critérios engessados de gênero cinematográfico em linguagem ampla e convergente.

Mariana Baltar, pesquisadora brasileira, estabelece o termo “realidade lacrimosa” (2019) em sua contribuição à teoria do melodrama. Seus estudos relacionam a ideia de imaginário melodramático a um conjunto de fatores de reconfiguração e manutenção de características do gênero melodramático que se revela no documentário contemporâneo brasileiro.

O caminho do cinema contemporâneo parece optar por linhas de inter-relação entre gêneros, formatos, estilos, matrizes, enfim, formando através delas linhas de

continuidade ou por vezes, de fuga. Nessas linhas, percebemos que, frequentemente, a imaginação melodramática, irrompe no documentário, domínio narrativo, que, embora sempre se tenha relacionado com o universo ficcional, passa cada vez mais a se impregnar das cores fortes do melodramático (Baltar, 2019, p. 151).

Portanto, o diálogo e contribuição de Baltar é deslocado com foco na ficção de um filme em desenvolvimento (*O Nosso Filho*), e por outras filmografias dentro da pesquisa e do fazer audiovisual como parte da base teórica que apresento aqui.

No mesmo sentido da reflexão teórica baseada no melodrama acima desenvolvida, Ismail Xavier (1998), por exemplo, assume que o melodrama não é apenas uma cartilha para roteiristas e que tal estética deve ser considerada de forma mais complexa que um simples gênero dramático com regras fixas; aliás, penso que nenhum gênero dramático deve ser considerado de tal forma.

Reflico sobre a estratégia de roteirização que parte da ideia de subverter e explorar o melodrama, não em uma tentativa de evocar ou supervalorizar a narrativa melodramática canônica, todavia acionar algumas de suas características e colocá-las em uma dinâmica distinta. Para isso, ao invés de focar apenas no drama íntimo e familiar centrado na figura materna (próprio do melodrama), quero deslocá-lo a um contexto social e afetivo abrangente que se sobrepõe ao núcleo familiar (a mãe e a criança).

Neste caminho, não pretendo apenas singularizar o drama da criança e da família disfuncional; sim explorar a noção contestável de disfuncionalidade (advinda muitas vezes do olhar do outro e do preconceito) da família por meio de um julgamento moral que se manifesta na violência de gênero, classe, raça e sexualidade, e atua como antagonista à jornada de Caio e Patricia. Aqui, novamente, a constituição de uma estética melodramática na identificação de um antagonismo, outra característica presente nesse gênero.

Também exploro na trama o cotidiano das classes menos privilegiadas e as complexidades socioculturais desse grupo, ou seja, a abrangência em torno do melodrama que se reconfigura e se adensa no realismo.

No caso, sair do âmbito íntimo para o coletivo, discutindo a organização política das lideranças de base, lideranças comunitárias e militâncias de partidos de orientação marxista. Na trama, o deslocamento do íntimo/familiar para o coletivo/militante emerge como elemento central na mudança de abordagem que conclui a jornada dos protagonistas, elemento este inserido no conflito estético pretendido entre realismo e melodrama.

Estas são apenas algumas das características narrativas que encontro na base da ação dramática mobilizadora desta história, levando em conta que ação dramática pode ser definida como “o encadeamento dos efeitos e acontecimentos que formam a história”

(Comparato, 2009, p. 162).

Ainda sob esta perspectiva investigo as interfaces entre conceitos de imaginação melodramática e representação crítica sobre temas de classe, raça e identidade de gênero nos filmes de ficção popular, provocados pela perspectiva de que alguns realizadores expõem em seus filmes um “descuido e negligência em suas representações de grupos marginalizados pelas estruturas institucionalizadas de exploração e opressão.” (hooks, 2023, p. 134).

Os conceitos mencionados norteiam as reflexões sobre representação e a função pedagógica exercida pelo cinema para lidar com temas de latência política, em especial na representação de grupos marginalizados, e dessa forma a presente pesquisa busca o melodrama e sua relação com realismo na teoria do cinema.

3) Relacionar a análise do meu processo de criação a propostas de encenação e roteirização de outros realizadores que são referências para o filme em desenvolvimento, discutindo aspectos da sua feitura e o filme em si; com o desenvolvimento mais detalhado do segundo ponto acima descrito.

Se destacam as seguintes obras: *Segredos e Mentiras* (dirigido por Mike Leigh, Inglaterra, 1996). *Você Não Estava Aqui* (dirigido por Ken Loach, Inglaterra, 2019), *A Felicidade das Coisas* (dirigido por Thais Fujinaga, Brasil, 2021), *La Familia* (dirigido por Gustavo Rondón Córdova, Venezuela, 2017). E de certa forma, traçar aspectos de distinção e de aproximação entre os filmes e seus processos de concepção e recepção crítica. Filmes também com estratégias narrativas e dramáticas que auxiliam na investigação prática das noções de realismo e melodrama.

Ao me aproximar da experiência destes e outros cineastas contemporâneos, aponto em seus processos narrativos e dramáticos o diálogo muito distinto com o universo melodramático.

Vale ressaltar, como orienta Baltar (2019), que se trata aqui – no cinema moderno e contemporâneo – de uma relação não de adesão, mas de atravessamento, que expõe em instâncias diferenciadas, releituras deslizantes, reapropriações, e uma adesão relativa e crítica deste universo narrativo e suas características.

Existe uma intenção minha e dos cineastas referenciados de certa contenção dos excessos e a reapropriação dos aspectos populares da moralidade inerente ao melodrama.

O que as narrativas de Fassbinder, Almodóvar, Haynes, Jabor e outros atestam, é a possibilidade de propor um deslizamento da moral, dentro da chave do melodrama, no interior das matrizes de excesso que convidam a um tipo de engajamento sensório-sentimental. Em muitos momentos, estabelecendo algumas fissuras com a ideologia burguesa, que sempre esteve tão intimamente ligada à constituição do

melodramático (Baltar, 2019, p. 151).

Em comum, estes filmes representam, através de tramas focadas em relações familiares, a periferia do sistema capitalista em crise, e cada qual à sua maneira, são dramas sobre classe trabalhadora periférica.

As tensões psicossociais que afligem as personagens são atravessadas por uma perspectiva melodramática e fortalecidas por uma instância realista da encenação. Como a motivação, as estratégias criativas, o impacto e a repercussão dos debates políticos propostos por tais obras e autores podem auxiliar em meu processo criativo?

Então o melodrama e o realismo são aqui considerados procedimentos dramatúrgicos e narrativos enunciativos de aspectos da realidade sociocultural na qual a produção e a representação ficcional se inserem, principalmente com a capacidade de engajamento e mobilização de público.

Das reflexões surgem questionamentos: quais as consequências de tais escolhas para o conteúdo político do filme? Quais os aspectos da roteirização para o cinema ficcional estão estrategicamente esquematizados a propor e provocar o atravessamento da realidade durante as filmagens?

São potencialidades em constante agitação, elas surgem nos primeiros movimentos criativos para realização de um filme, em especial na sua concepção narrativa. Isto é entendido pelos caminhos percorridos no processo de roteirização do filme de ficção, onde se estabelecem o recorte temático e ideia central, o conflito, construção de personagem, situações e ações dramáticas, seu encadeamento, seu tom, atmosfera, os primeiros documentos do processo, fase de argumentação, escrita de sinopse, *storyline* e escaleta.

Como suporte para o processo criativo e debate sobre o roteiro em desenvolvimento, recorro aos textos de Doc Comparato, Michel Chion, Sérgio Puccini, Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, que desenvolvem conceitos e estratégias estéticas de roteirização, construção narrativa e as especificidades da escrita fílmica.

Para finalizar, com base nos três pontos descritos acima, eu estruturo a dissertação através de capítulos que correspondem às intenções reflexivas estabelecidas que serão desenvolvidas ao longo do texto.

No primeiro capítulo, os conceitos, encontros e distinções entre as expressões estéticas que caracterizam o realismo, o naturalismo e o gênero do melodrama serão examinados pela linguagem cinematográfica e sua historicidade, a fim de preparar a base para a posterior

discussão sobre o processo criativo inerente ao filme de longa-metragem (seu projeto e escrita) *O Nosso Filho*.

Já no segundo capítulo, abordarei os princípios e dificuldades éticas que concernem os processos criativos na teoria e na prática de uma produção audiovisual; por um caminho de discussão a compreender tanto as complexidades e responsabilidades dos realizadores que tematizam em suas obras questões de raça, gênero, classe e sexualidade, quanto a história política recente do país e os aspectos autobiográficos, críticos e reflexivos da pesquisa.

Por último, no terceiro capítulo, irei à explicação e exposição das etapas de um projeto filmico, em específico como se construiu, do início do projeto ao argumento final, o trabalho de roteirização em *O Nosso Filho*. É a parte da pesquisa em que trato a escrita da narrativa em suas imbricações com a realidade, a vida pessoal e social junto aos elementos constitutivos de um roteiro para cinema.

Nesta trajetória de pesquisa e realização, espero contribuir com os estudos sobre o processo criativo de narrativas ficcionais para cinema aproximando teorias a práticas de criação, tendo aliada a sensibilidade e intuição de meu tempo e seus desafios.

A reiterar, é a partir de um drama familiar e suas particularidades que discutirei questões de conscientização e organização popular da classe trabalhadora, em função da coletividade, sensível e amparada por cada especificidade e subjetividades que a constituem. O presente texto é um compartilhar científico a respeito de um filme em elaboração, diante do desafio de criar estratégias ao pensar e propor um cinema popular (que alcance o mercado suas telas e seu público), consciente de que um projeto estético e narrativo é também um projeto político.

1. REALISMOS E O MELODRAMÁTICO NA FICÇÃO

Na primeira parte deste capítulo, propomos adentrar ao complexo universo do realismo no cinema, norteados por algumas ideias de pensadores como Beatriz Jaguaribe, Jean-Louis Comolli, André Bazin, Jacques Aumont, Ismail Xavier e Eduardo Baggio.

Trata-se então de investigar conceitualmente aspectos de como se dá o debate sobre a representação da realidade através de estratégias narrativas, dramatúrgicas e imagéticas no cinema ficcional.

O realismo cinematográfico se utiliza de métodos próprios de representação (conforme a estética que defende) para captar pelo audiovisual situações e espaços como: a vida cotidiana, os espaços urbanos e rurais, e a natureza humana dentro de complexidades tanto de ordem coletiva quanto íntima. Ou seja, da busca pelo específico narrativo de uma vivência (uma personagem a exemplo de Patricia, no caso de *O Nosso Filho*), o resultado não é apenas o drama centrado na esfera da intimidade, e sim a problemática do coletivo, esta, uma das características temáticas observadas no realismo que o distingue do drama burguês ou da tragédia, por exemplo.

Filmes como *Bye Bye Brasil* (direção de Carlos Diegues, Brasil, 1980), e *Nomadland* (direção de Chloé Zhao, Estados Unidos, 2020) por mais distintos em tempo e espaço históricos, ilustram esse movimento do íntimo ao coletivo: o primeiro, através do universo particular dos artistas mambembes da Caravana Rolidei, que cruzam uma parte do Brasil até chegarem em Brasília, em que o filme evidencia os problemas sociais e a migração compulsória do cidadão brasileiro em situação de miséria; e o segundo, que dá máxima atenção à vida pessoal de Fern (interpretada por Frances MacDormand) em suas viagens pelos Estados Unidos após perder sua moradia na crise imobiliária estadunidense de 2008 que reconfigurou a economia mundial. Ambas as narrativas, nessa representação realista (mesmo com certo lirismo), partem do indivíduo para tratar do coletivo (comunidade, povo, país e cultura).

Busco com *O Nosso Filho* alcançar a expressividade poética e crítica que também se refere a essa qualidade realista no ato de fazer cinema, em que distintas realidades sociais e dramas pessoais tanto dependem quanto são sintomas de um sistema de desigualdades engendrado para o privilégio de poucos.

Elementos estes que para o filme que desenvolvo já se revelam de crucial importância para pensar a proposta de abordagem narrativo-dramatúrgica. São ideias identificáveis no realismo cinematográfico e possibilidades de reflexões à pesquisa desenvolvida.

Jacques Aumont (2009), ao citar Jean-Pierre Oudart, introduz a ideia do "efeito do real", uma sensação que leva o espectador a acreditar que o que vê na tela realmente existiu ou poderia existir, e não que está testemunhando o real em si. O realismo, portanto, garante que a experiência do espectador durante a projeção cinematográfica não seja estranha à sua experiência de vida.

Beatriz Jaguaribe (2012) explora o objetivo inicial do realismo, que buscava oferecer uma representação objetiva e imparcial do mundo real por meio da observação meticulosa de seu tempo. No entanto, na contemporaneidade, em que não mais acreditamos na imparcialidade na representação da realidade e as estéticas realistas proliferaram, surge o desafio de investigar o realismo e os métodos contemporâneos para alcançá-lo. Antes de aprofundarmos essa discussão, é crucial uma breve caracterização do realismo no âmbito das imagens.

Aumont, em *A imagem*, propõe três definições do termo realismo. Em uma delas, ele o considera como "um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras" (Aumont, 1993, p. 105).

Essa perspectiva destaca o realismo como um resultado de parâmetros sociais que orientam como o real deve ser representado. Sendo social e convencional, ele varia de acordo com a cultura e a época, o que reforça a dificuldade de estudar o realismo de maneira geral. A investigação efetiva deve se concentrar em suas manifestações particulares.

Conforme argumentado por Thomas Elsaesser (2015), a dinâmica que envolve a relação entre imagem e espectador na contemporaneidade assume uma natureza pós-fotográfica, indicando uma nova ontologia. Nesse cenário, a confiança tradicional na imagem é posta em xeque, exigindo a formulação de um novo contrato que assegure a credibilidade dessa forma visual.

A tradição realista, como destacada por J. Dudley Andrew, encontra em André Bazin e Siegfried Kracauer seus principais formuladores. Os realistas partilhavam a ideia de que "o cinema existe para nos fazer ver o mundo tal como ele é, para nos permitir descobrir sua textura visual e para fazer com que entendamos o lugar nele ocupado pelo homem" (Andrew, 2002, p. 92).

Ismail Xavier (2018, p. 11) diz que examinar a tentativa de Bazin de elaborar uma ontologia do cinema nos permite travar um debate com uma das formulações mais sutis do problema da "presença do real" na imagem cinematográfica.

Nesse sentido, eles valorizam em suas análises, os filmes que abordam as situações sociais vivenciadas por sua audiência, enfatizando os valores fundamentais da condição humana presentes nessas narrativas. O neo-realismo italiano e o cinema-verdade e direto emergem - cada qual em seu momento e especificidades - como os principais movimentos do cinema moderno que materializaram os ideais do realismo.

1.1 A IMAGEM E A NARRATIVA REALISTAS

Abordo aqui alguns aspectos do contexto histórico e social relevante. Desde sua origem, o realismo conquistou seguidores e detratores, formou escolas e atraiu a atenção de regimes políticos diversos, incluindo fascismo e socialismo. Beatriz Jaguaribe (2010) nos revela que as vanguardas artísticas dos séculos XIX e XX foram os primeiros críticos do realismo, contestando a naturalização de certas visões da realidade propiciadas pelos códigos estéticos desse movimento. O movimento realista emerge no cenário artístico por volta do século XIX, marcando uma transição notável em relação ao espírito romântico predominante na época. Jaguaribe destaca que a arte realista desse período surge como uma crítica aos elementos românticos, repudiando a fantasia escapista e o imaginário fantasioso (2010, p. 23).

Esses artistas argumentam que tais visões eram construídas e que era possível enxergar outra realidade por meio do estranhamento artístico gerado por suas obras. Voltando-se para uma visão crítica e por vezes contrária a tendências realistas nas artes. Apesar das críticas contundentes as décadas de 30 e 40 testemunharam um ressurgimento da estética realista nos regimes fascistas e no socialismo emergente da União Soviética. Lá também o realismo transformou-se na arte oficial entre 1930 e 1950, momento este denominado como realismo socialista, com a missão de educar as massas para o socialismo. As obras produzidas sob essa denominação eram realistas em sua forma e socialistas em seu conteúdo.

É claro que ao longo do tempo, o realismo diversificou-se em várias vertentes, como o realismo fantástico (representado, por exemplo, por Gabriel Garcia Marques na literatura) e o realismo poético, com destaque para o grupo francês dos anos 30, exemplificado pelo filme *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo e, no Brasil, o surpreendente *Limite* (1931) de Mário Peixoto.

Esses diferentes estilos realistas são obviamente também eles determinados pelo requerimento social, especialmente o ideológico. O realismo socialista, que é de todos os realismos o que suscitou a teorização mais explícita e mais crua, obedece assim a um certo número de cânones respeitantes aos tipos de cenas representadas

(na pintura: cenas de trabalho "socialista", reuniões de dirigentes, conferências, cenas militares, etc.), mas também, e sobretudo, a figura humana (gestos expressivos, tipagens, vestuário, atitudes). As instruções aos artistas contidas em vários discursos do ministro Andrei Jdanov, nos anos 30, especificam que essas figuras devem ser «mais destacadas, mais próximas do ideal» socialista: claro reconhecimento de que o realismo tem menos a ver com o real do que como ideal, a convenção (Aumont, 2009, p. 153).

Contudo, sua importância perdura na contemporaneidade, com sua capacidade de ser assimilado pelo público ao criar uma "ilusão de mundo que reconhecemos como real" (Jaguaribe, 2007, p. 28). Assistir a um filme realista proporciona uma sensação de contato direto com eventos cotidianos devido à sua linguagem desprovida de maneirismos e à abordagem de questões da vida diária.

Mas é, justamente, em sociedades midiáticas saturadas de imagens, slogans publicitários, parques temáticos, templos do consumo e espaços funcionalizados que assistimos a um boom de produtos e expressões artísticas realistas que buscam representar a realidade ou a "vida como ela é". Documentários, filmes de ficção, reportagens jornalísticas, fotografias públicas, blogs, biografias, diários e autobiografias revelam essa ânsia pela captura de eventos ou vidas reais. (Jaguaribe, 2010, p. 02).

Segundo Roland Barthes (1978, p. 21), o conceito de "real" transcende a capacidade de ser apreendido e escapa às limitações do discurso humano. Mesmo diante dessa inalcançabilidade, os seres humanos persistem em suas tentativas de representá-lo.

Não existe realismo absoluto e nem mesmo realismo simples (é sempre necessário precisar de que realismo se está a falar). Além disso, com a palavra, ou mais precisamente seu sufixo ismo já indica, o realismo é uma tendência, uma atitude, uma concepção, em suma uma identificação particular de representação, que se encarna num estilo, uma escola (Aumont, 2009, p. 153).

Barthes caracteriza como realista a arte que tem o real como objeto de desejo (1978, p. 22). Agora, Jean-Louis Comolli, aderindo a uma perspectiva psicanalítica, define o real como algo "que já está aqui sem ser apreensível, e que nos apreende, a nós, sob a forma do acidente, lapso, surpresa, gag, pane, afasia, silêncio ou grito" (2008, p. 100).

Para Comolli (2008), o real emerge em nossas representações de maneira precária e fragmentada. Seria este o mesmo "fragmento de realidade" elogiado por Bazin (2014), quando se aproxima do realismo dos filmes italianos do pós-guerra?

É justamente a aproximação do cinema italiano do pós-guerra com a realidade cotidiana, sua sensibilidade de representação narrativa e sua relação com ambientes e situações reais que Bazin nos propõe tais ideias, ao refletir sobre *Paisà* (dirigido por Roberto Rossellini, Itália, 1946).

A unidade da narrativa em *Paisà*, não é o plano, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o “fato”. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo “sentido” sobressai somente a *posteriori*, graças a outros “fatos”, entre as quais a mente estabelece relações. Sem dúvida o diretor escolhe estes fatos, mas respeitando sua integridade de “fato” (Bazin, 2014 p. 303).

O termo fragmentação, em linguagem cinematográfica, pode sugerir a presença de vários cortes, ritmo acelerado e até certo experimentalismo, tal como o cinema soviético do início do século XX, filmes do gênero de ação e aventura ou mesmo o cinema de vanguarda em sua multiplicidade. Contudo, não é a isso que nos referimos acima. A fragmentação se correlaciona com os pedaços do real, de vida, portanto, (como movimentos do cotidiano) dentro do discurso interno de um plano, para André Bazin em especial o plano-sequência, que à época do neorealismo italiano era a máxima defesa do realismo no cinema, a exemplo de *Umberto D* (direção de Vittorio de Sica, 1952), com a conhecida cena da empregada em sua casa preparando o café da manhã, estruturada por uma encenação lenta, de gestos mínimos e simples, e uma câmera que silenciosamente constrói a mise-en-scène realista da qual Bazin elogiava como a possibilidade da realidade projetada. Realidade em fragmento, embora em planos longos, que se demoram, como se cada detalhe da ação, importasse dentro do espaço-tempo da realidade em movimento.

Uma sequência prodigiosa, que permanecerá como um dos ápices do cinema, ilustra perfeitamente tal concepção do relato, e logo, da mise-en-scène: é o levantar matinal da empregada que a câmera se limita a olhar em suas mínimas ocupações matinais: rodando, ainda sonolenta, na cozinha, jogando água nas formigas que invadem a pia, moendo o café... o cinema se torna aqui o contrário dessa “arte da elipse” à qual facilmente gostamos de acreditar que ele está fadado (Bazin, 2014, p. 298).

Portanto, a analogia à fragmentação é narrativa, inserida na história, nos planos-sequências, de uma situação à outra em que o espectador é obrigado (ou convidado) a ligar mentalmente as situações colocadas nos filmes.

Parafraseando o pensamento de Bazin, é como atravessar um rio saltando de pedra em pedra, e seria da essência da pedra não permitir que quem atravessa um rio não molhe os pés. “A mente deve saltar de um fato para o outro, (...) Acontece de o pé hesitar na escolha dentre dois rochedos, ou não acerta uma pedra, ou deslizar sobre uma delas” (Bazin, 2014, p. 301).

É na impossibilidade de um realizador mostrar, revelar tudo que as escolhas e suas omissões tendem, contudo, a reconstituir um processo lógico no qual a mente passa sem dificuldades das causas aos efeitos.

Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e

que é, se se quiser, a moral da história. Uma moral à qual a mente não pode precisamente escapar pois ela vem da própria realidade (Bazin, 2014, p. 301).

Comolli (2008) distingue entre realidade e real, propondo que a realidade é o real enquadrado por uma representação e sujeito a uma operação de mise-en-scène. O real seria único, e as realidades múltiplas, acessíveis apenas por meio de relatos orais, escritos, visuais etc. Esses relatos sempre se apresentam como versões locais, datadas e históricas do real, que persistem em escapar das tentativas de aprisioná-lo em nossas representações.

No pensamento baziniano, o filme *Umberto D* (1952) representa a ontologia dos preceitos neorrealistas, e com isso, sua superação. A partir de *Umberto D*, o realismo posterior em outras obras audiovisuais seria repensado, atualizado, repetido, discutido e constantemente reconfigurado, daí o real (uno) e a realidade (múltipla), distinguidos acima por Comolli, e a conformidade e contradição entre os dois pensadores.

Como destaca Aumont a contribuição de Comolli ao se aproximar de Bazin, evidência que:

No fundo, a própria noção de real é ideológica, e o facto de vivermos há séculos com esse conceito não deve mascarar a sua falta de universalidade. Só pode haver realismo nas culturas que possuem a noção de real, e lhe dão importância. Quanto às formas modernas do realismo (digamos, desde o Renascimento), provêm de um elo, também plenamente ideológico, estabelecido entre o real e as suas aparências: reencontramos aqui a noção de "ideologia do visível" (Aumont, 2009, p. 153).

Para esclarecer a relação entre analogia e realismo, frequentemente considerados sinônimos no senso comum, Aumont define a imagem realista como aquela que "fornece sobre o real o máximo de informação pertinente, isto é, uma informação facilmente acessível" (Aumont, 1993, p. 209). Nessa definição, o autor não afirma que a imagem realista é aquela com o maior grau de analogia, ou seja, a que mais se assemelha às aparências físicas do real. Ele argumenta que o referencial do realismo não é o visível, mas o inteligível.

Tal conceituação retoma aspectos da definição anterior, pois para que a informação seja facilmente acessível, é necessário que o destinatário tenha ciência, mesmo que inconscientemente, das regras sociais que regem a produção de determinada imagem.

Quanto mais as convenções utilizadas na sua realização se aproximarem das convenções dominantes que regulam a relação entre real e representação, mais as informações serão facilmente acessíveis.

É criticando a relação de analogia e realismo, que Philippe Dubois (2004) aponta que a possível relação de semelhança de uma imagem com real teria menos a ver com recursos técnicos e mais com as convenções culturais de certa época.

Contrariando certas correntes que percebem o desenvolvimento das imagens como uma progressão linear em direção a uma maior semelhança com o objeto representado, Dubois argumenta que a história das imagens é mais caracterizada por um conflito entre similitude e dissimilitude do que por um aumento gradual do realismo. O autor oferece uma breve análise da evolução das imagens. O surgimento da relação entre analogismo e realismo remonta ao movimento renascentista do século XV.

Em Dubois, observo que a maioria dos artistas desse período concentrava seus esforços em criar imagens que pudessem retratar o mundo "como o homem pode vê-lo" (Dubois, 2004, p. 50) através de vários sistemas de perspectiva. As pinturas produzidas nessas circunstâncias estabeleceram uma analogia óptico-perceptiva, ainda que dependente da intervenção manual do artista para a formação da imagem na tela. Enquanto essa intervenção garantia o aspecto artístico da obra, também resultava em um realismo subjetivo.

Após o Renascimento, o grande salto na questão da analogia foi realizado com o surgimento da fotografia. Essa nova forma de criação de imagens é celebrada na época por trazer um ganho imediato de realismo à representação através da precisão de detalhes obtidos em função da gênese automática de suas imagens. O fato de ela ser obtida através da mediação de uma máquina e segundo processos químicos fez com que suas imagens fossem percebidas como mais verdadeiras do que as da pintura. Conforme afirma Dubois, "em última análise, o ganho de analogia trazido pela fotografia seria de ordem não só óptica, como também (e mais essencialmente) ontológica. Trata-se de uma questão de "verdade da imagem" (Dubois, 2004, p. 50).

Nesse sentido, o autor reconhece na fotografia o advento de um realismo objetivo, baseado na lógica do vestígio, onde a imagem é considerada como um vestígio do real, uma prova da existência no mundo do objeto fotografado.

De fato, em trinta anos, a paisagem teórica sobre o tema evoluiu radicalmente. Nos anos 1970-1980, as coisas pareciam mais claras: de um lado, Roland Barthes impunha o conceito de "punctum" ao colocar a fotografia contra o cinema (com todos os corolários sobre a pose e a pausa, o tempo morto, o congelamento, o efeito mortífero do obturador etc). De outro lado, a filosofia bergson-deleuziana do cinema apresentava os conceitos de "imagem tempo e imagem movimento" baseada inteiramente sobre a idéia de que o filme é um desfile regular de imagens reproduzindo aparente movimento (com seus também corolários: o fluxo, a força, a fuga das imagens etc - e as dificuldades que isso impõe ao analista do filme: como parar um rio?). Como se um ou outro, o móvel e o imóvel, o fixo e o móvel só pudessem existir por exclusão recíproca. Era necessário escolher um dos lados (e todos sabemos disso). Mas, nos anos 1990-2000, com efeito - e somente hoje podemos apreender toda sua dimensão teórica - fica claro que os regimes temporais das imagens sofreram uma considerável extensão, deixando cada vez mais indistintas as antigas separações. Sem dúvidas, uma das características mais importantes dos modos contemporâneos da imagem é sua capacidade de mudar sem

cessar, de passar de um regime a outro de forma flexível, por variação contínua, sem cortes nem mudança de natureza. Hoje, o movente e o fixo não se opõem mais de maneira tão radical, como se fossem dois mundos contraditórios. Já ultrapassamos a questão “fotografia versus cinema”. Estamos além; estamos entre eles (Dubois, 2017, p. 50).

Dubois ao evocar esta perspectiva para análise, nos coloca diante de um paradigma sobre a concepção do realismo no cinema moderno, o pensamento de André Bazin, que “com a percepção de como o plano-sequência e da profundidade de campo projetava a análise do estilo num plano estético-ontológico” (Xavier, 2014, p. 390).

A perspectiva realista de Bazin concentra-se na imagem como uma forma de crença, originada de um referente da realidade crua, que desvincula a imagem das contingências, tornando-a intrinsecamente ambígua, em um olhar que observa mais do que julga. Mais adiante, explorarei algumas questões adicionais sobre a contribuição de Bazin.

Destas contribuições reflexivas introdutórias sobre realismo, imagem e narrativa cinematográfica surgem questionamentos conceituais valiosos da teoria cinematográfica e de seus incessantes debates em torno do realismo, considerando as complexidades das construções imagéticas e narrativas, seus contextos e inter-relações.

1.2 NATURALISMO, REALISMO CRÍTICO E REVELATÓRIO

Para Ismail Xavier (2005), na história do cinema podemos iniciar esta investigação a partir de três perspectivas norteadoras: O naturalismo, que busca, sobretudo, criar uma experiência visual envolvente, muitas vezes através de técnicas avançadas para a época, mas sem necessariamente explorar a representação fiel da realidade cotidiana.

O realismo crítico, por sua vez, é uma abordagem que transcende a simples reprodução do mundo visível. Ele procura ir além das aparências para analisar criticamente a sociedade e seus problemas. Essa corrente, conforme Xavier traz em seu livro *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), é representada por cineastas que buscam não apenas retratar a realidade, mas também questionar as estruturas sociais subjacentes. Filmes realistas críticos frequentemente abordam questões sociais, econômicas e políticas, desafiando o espectador a refletir sobre a condição humana.

Penso em obras como *São Bernardo* (1972), dirigido por Leon Hirszman, que parte da literatura de Graciliano Ramos para abordar, e por em crise através do audiovisual, a ideia de ascensão social: a história de um menino pobre que torna-se fazendeiro e adquire a clássica obsessão por enriquecimento a qualquer custo. A referida temática (ascensão social, ou seu desejo) é um dos temas mais caros ao cinema em todas as suas estéticas e gêneros,

principalmente no cinema clássico hollywoodiano ou que tenham nele a inspiração, como em *Minha Bela Dama* (*My Fair Lady*, direção de George Cukor, 1964), *Uma Secretária de Futuro* (*Working Girl*, direção de Mike Nichols, 1988) ou *Até Que A Sorte Nos Separe* (direção de Roberto Santucci, 2012); exemplos de entretenimento que propagam todo um ideário moderno e aqui romantizado em relação ao esforço, amor e trabalho.

Entretanto, em *São Bernardo*, a intenção é desvelar a historicidade das causas e efeitos da narrativa, ou seja, a crítica (implícita e explícita simultaneamente) sobre o desejo por poder que torna-se tirania no personagem de Paulo Honório (atuação de Othon Bastos), e que tem justamente o contraponto direto na figura de uma mulher, Madalena, professora e esposa do protagonista (atuação de Isabel Ribeiro), que percebe a transformação do homem pobre para o homem opressor.

Por mais que a decupagem clássica apareça de certa forma em todos os filmes referidos, é na consciência de uma historicidade que reside um dos fundamentos do realismo crítico, que, a partir do naturalismo, se manifestou como uma complexidade de estéticas precedentes (apesar de, obviamente, manter procedimentos e técnicas da linguagem cinematográfica desenvolvida até então no presente histórico das obras).

Já o realismo revelatório, último ponto destacado por Xavier, é uma proposta que visa revelar aspectos ocultos ou pouco explorados da realidade. Ele não se limita a uma representação direta do visível, mas busca explorar o invisível, revelando camadas mais profundas da experiência humana. Essa abordagem muitas vezes envolve um mergulho nas subjetividades dos personagens e na complexidade das relações sociais.

No contexto do cinema ficcional, essas diferentes formas de realismo contribuem para a diversidade estilística e temática do meio cinematográfico. É importante reconhecer que, ao longo da história do cinema, a predominância dessas vertentes realistas variou, com momentos em que o naturalismo era mais proeminente, seguido por fases em que o realismo crítico e revelatório ganhavam destaque.

A divisão proposta por J. Dudley Andrew (2022) entre teorias formativas e realistas nos oferece uma visão panorâmica das correntes de pensamento no cinema. Os formativos, especialmente durante as primeiras décadas do cinema, buscavam estabelecer o cinema como uma forma autônoma de expressão artística, muitas vezes distanciando-se da representação fiel da realidade. Em contrapartida, os realistas, ganhando força por volta de 1935, enxergavam o cinema como uma poderosa ferramenta para retratar a vida cotidiana de maneira autêntica e significativa.

É possível perceber que, ao longo do tempo, a discussão em torno do realismo no cinema evoluiu, tornando-se mais complexa e multifacetada. Enquanto os primórdios do cinema testemunharam debates sobre a capacidade desta ferramenta de reproduzir o real, as teorias subsequentes introduziram nuances importantes, destacando a importância não apenas da fidelidade visual, mas também do tratamento dos temas escolhidos.

O naturalismo, o realismo crítico e o realismo revelatório, como apresentados por Xavier², delineiam diferentes abordagens para a representação do real no cinema ficcional. Cada uma dessas propostas contribuiu para a riqueza e diversidade do meio cinematográfico, oferecendo perspectivas distintas sobre como o cinema pode dialogar com a realidade e provocar reflexões sobre a condição humana.

Essas discussões teóricas são fundamentais para compreendermos as escolhas estilísticas e temáticas feitas pelos cineastas ao longo da história do cinema. O realismo no cinema, longe de ser uma abordagem monolítica, revela-se como um terreno fértil para a exploração de diferentes visões de mundo e interpretações da realidade através da cinematografia.

O naturalismo, enquanto estilo cinematográfico, marcou os primórdios da ficção nas duas primeiras décadas do século XX, com maior força na indústria cultural dos Estados Unidos, caracterizado pela concepção do objeto cinematográfico também como um produto de exportação, não somente mercantil, mas ideológica e cultural. Seu principal epicentro foi o cinema produzido por empresas sediadas em Hollywood (que consolidaria um posterior sistema de estúdios).

Desse primeiro cinema, D. W. Griffith é o principal modelo, onde as primeiras noções de montagem paralela e decupagem clássica são codificadas até tornarem-se convenções; inclusive temáticas, de natureza social dirigida, ou seja, racista e burguesa.

Isto posto, não há como desatrelar o naturalismo clássico inaugural de Griffith de sua historicidade, se o naturalismo seminal ocorre com *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), nasce também o marco racista-supremacista inerente a uma parte da cultura estadunidense. Também não posso deixar de por em debate as contribuições de Georges Méliés ou mesmo Alice Guy-Blaché e o apagamento histórico, muito devido ao caráter megalômico e sexista de Griffith, à cineasta Alice Guy Blaché, uma das pioneiras da

² O elemento central que organiza as diferentes perspectivas é o contraste entre transparência e opacidade. Segundo Xavier, as abordagens que enfatizam a transparência buscam ocultar o dispositivo cinematográfico para criar uma ilusão de representação autônoma, como se ela existisse independentemente de qualquer construção. Por outro lado, a lógica da opacidade revela o caráter construído da representação cinematográfica ao expor o funcionamento do dispositivo. Neste contexto, nosso foco recai sobre o cinema da transparência, onde se situa o registro realista.

linguagem cinematográfica que, na mesma época, descobria com sua câmera a gramática dos planos e do paralelismo para a ficção cinematográfica.

Griffith ignora que os ricos e os pobres não são dados como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral, que é a exploração social... Tais objeções, que denunciam a concepção “burguesa” de Griffith, não dizem respeito à maneira de contar uma história, ou de compreender uma história. Elas concernem diretamente à montagem paralela (...) (Deleuze, 1983, p. 48).

Sem anacronismos, quero apenas constatar que a história é escrita pelos detentores do privilégio, e ainda falta muito a compreender sobre como se sucedeu o naturalismo audiovisual e os princípios da decupagem à teoria do cinema.

Enquanto no contexto literário, o naturalismo é visto como uma radicalização das concepções realistas, no cinema, ele precede as tendências declaradamente realistas, notadamente as do cinema moderno. Embora filmes realistas possam ser encontrados dentro do registro naturalista, a produção desses filmes não é sua principal preocupação.

Nos anos 1920, o professor cineasta russo Lev Kuleshov, segundo Ismail Xavier (2018), foi o primeiro a sistematizar as pesquisas em torno dos poderes atrativos do cinema americano estabelecendo então um dos conceitos mais consagrados da teoria cinematográfica: O específico do cinema é a montagem. Em Kuleshov a ideia de montagem está associada a habilidade do cineasta em analisar a ação a ser representada ponto cada cena, sem ferir o princípio básico de "impressão de realidade", deve ser segmentada em grande número de visões parciais parênteses os planos e de modo a selecionar para o espectador os elementos essenciais a serem observados, ordenando a sequência de imagens de forma dar a plateia as respostas que, a cada momento, ela procura.

V. Pudovkin seu discípulo mais célebre, foi quem melhor expôs os princípios da montagem conforme a perspectiva do mestre elaborou um esquema lógico bastante simples que dá conta do funcionamento do cinema clássico suas regras de coerência espacial baseadas no princípio de continuidade e suas convenções narrativas, todo seu raciocínio e seus conselhos sobre a montagem tem como núcleo a organização do olhar o comportamento da câmera ao de um observador privilegiado capaz de direcionar seu ponto de vista de uma maneira e com certa autoridade que seria inacessíveis ao ser humano em condições reais.

Aqui, uma digressão se faz necessária para aprofundar o naturalismo, visto que sua epistemologia é convergente (cinema, teatro e literatura) e, como já escrito acima, naturalismo e realismo são estéticas que dependem de interpretações imbricadas e possuem variantes nas críticas e teorias cinematográficas. Se o registro naturalista está em filmes realistas, é inevitável um desenvolvimento a partir do debate.

A estética do naturalismo acompanha as transformações do século XIX, e seu imperativo categórico concentra-se não no ideal, mas no real: o real do mundo, os pedaços da vida que devem, como filosofia, inscrever-se no cotidiano e nos problemas políticos e sociais aparentes no mesmo. Que aborda a miséria humana em seus desdobramentos, como pobreza, pessimismo, assassinato, alcoolismo, doença, violência, crimes passionais, melancolia, degeneração humana e negatividade; ou seja, aquilo que formas anteriores de expressão não demonstraram, ou demonstraram de outra maneira, mais latente (os dramas da decadente aristocracia nos romances de Jane Austen) ou em outra cultura que não a europeia (como o realismo russo de Dostoiévski), para exemplificar outras discussões. No caso do Naturalismo, o basilar se encontra no escritor francês Émile Zola.

A consciência de uma crise social instalada durante o século XIX guiou a busca de soluções para os problemas da sociedade. A literatura, não alheia às incongruências de seu tempo, retratava intenções de reforma, como é o caso de Zola. Este, munido de uma base científica, permeada principalmente pelas ciências naturais, teorizou métodos de composição do romancista naturalista, sobretudo em duas obras críticas *Do Romance* e *O romance experimental*. Nestas obras o autor apresenta toda sua crença em uma concepção artística desprovida de qualquer indulgência com relação à raça humana e influenciada pelas descobertas científicas e pelo positivismo. Para Ítalo Caroni, a crença de Zola chega a contornos de uma verdadeira utopia. Na base de seu pensamento estava o enfoque negativo da condição humana e sua dimensão natural; o homem condicionado pelo meio físico e pelo estigma hereditário. “Como a pedra e a planta, o ser humano tem o seu destino inscrito no cosmos universal, e não escrito numa bíblia qualquer”. E, “como um espírito autêntico de seu tempo, Zola procurou introduzir, nessa visão naturalista, a esperança moderna no milagre científico”. Conforme Caroni, com ingenuidade, acreditava-se então no poder do progresso científico como a regeneração da espécie humana (Carvalho, 2011, p. 232).

Impossível não perceber a influência dos pensamentos de Émile Zola no audiovisual (inaugurado pelo seu romance *A Besta Humana*³, de 1890, apenas alguns anos antes de surgir o cinema); e todo um movimento pulverizado entre países e seus filmes, em épocas distintas. Segundo Patrice Pavis (1998, p. 331), o naturalismo (em relação à representação do ator) se mostra ao espectador como a realidade em si mesma. Como movimento, recusa estilizações e trata o humano por um viés materialista-positivista. Por tal característica, transforma a representação teatral em método científico, o que culminou no modo de atuar stanislavskiano e foi incorporado tanto pelo cinema clássico de Hollywood, pelo boulevard francês e em melodramas audiovisuais posteriores.

³ *A Besta Humana* foi adaptado para o cinema pelos realizadores Jean Renoir na França, título homônimo (*La Bête Humaine*, 1938) e por Fritz Lang, já radicado nos Estados Unidos após o cineasta perceber o surgimento do nazismo na Alemanha, com o filme *Desejo Humano* (*Human Desire*, 1954). Ambos os cineastas são representantes, em alguns de seus filmes, da escola naturalista.

Assim, por mais realistas que sejam os filmes como *A Mulher Sob Influência* (*A Woman Under the Influence*, direção de John Cassavetes, 1974), *Agora ou Nunca* (*All or Nothing*, direção de Mike Leigh, 2002), *Certas Mulheres* (*Certain Women*, direção de Kelly Reichardt, 2016) ou *O Pântano* (*La Ciénaga*, direção de Lucrécia Martel, 2001); é possível afirmar que tais obras, ao evidenciarem que os personagens são vítimas do próprio ambiente e que seus destinos não compreendem suas vontades, mais os métodos a partir da crueza da atuação e das imagens que recusam o lírico, são filmes realistas de tendências (ou heranças) do naturalismo. De certa forma, meu projeto *O Nosso Filho*, se assemelha a tais estéticas (realismo e naturalismo), em convergência com sua tendência melodramática; fato que justifica o porquê estou aqui diante desses conceitos justapostos ao meu processo criativo.

Nesta linha, entendo que o objeto fílmico narrativo clássico é regido por uma série de princípios que visam manter a fluidez narrativa e a coesão interna das cenas. O próximo plano, por exemplo, deve ser concebido de maneira a dar continuidade ao movimento do plano anterior, proporcionando uma transição natural. Evitar posições de câmera pouco usuais na vida cotidiana, como ângulos altos ou baixos, é uma prática comum, a menos que essas escolhas tenham uma função narrativa específica. Além disso, a mudança de planos deve ser motivada pela narrativa, garantindo que cada cena seja essencial para o desenvolvimento da ação, seguindo uma lógica de causa e efeito.

Desses tratamentos dados ao espaço de uma ação em cena, o cinema originava uma série de convenções (a chamada decupagem clássica) que de alguma forma foram aceitas na psique dos espectadores, que passaram a entender que a aparente desconexão entre imagens se aproximavam do olhar humano, o que poderia tornar-se estranho e confuso, na realidade se refletiu em algo familiar e aceito. Aparentemente uma imagem de um corpo filmado de longe em frente a uma porta sucedida pela imagem de uma mão a forçar uma fechadura não tem nenhum sentido e faz todo sentido simultaneamente; o cinema, assim, revelava o poder de mostrar por espelho (projeção) como a mente funcionava a decodificar veloz o sentido de uma ação.

Foi, ao mesmo tempo que a evolução de um início, uma prisão convencional difícil de superar e que dialoga diretamente com todos os tempos históricos do cinema, do formalismo russo e da vanguarda francesa até o contemporâneo, por exemplo.

Estas características formaram a gramática da decupagem clássica⁴, aliada a uma interpretação naturalista e à criação de histórias dentro dos parâmetros de gêneros narrativos

⁴ Cf. Xavier, 2005 (p. 27 - 38) e Marcel Martin (1996).

estabelecidos, constroem uma conexão peculiar entre o espectador e os filmes. O espectador não apenas experimenta uma imersão direta no mundo representado, mas também se sente como uma testemunha ocular dos eventos narrados, podendo identificar-se com os personagens e vivenciar a história por procuração.

Conforme observado por Xavier (2005, p. 42), o naturalismo busca projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade que dissolve elementos convencionais, simplificações e representações falsas, transformando o cinema em um espetáculo destinado ao entretenimento das plateias.

A contribuição significativa dos filmes naturalistas para a estética realista no cinema reside na formulação de estratégias que conferem ao mundo ficcional uma autenticidade, fazendo com que a história pareça genuína na tela. Muitos dos procedimentos empregados por essa corrente foram assimilados pelas estéticas declaradamente realistas.

A produção de efeitos naturalistas foi possível graças à elaboração de um método de encenação naturalista, ou seja, o que alcança “uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’” (Xavier, 2005, p. 42).

Além disso, há a gravação em estúdios, onde os cenários são construídos de acordo com princípios que reproduzem as aparências do mundo físico, facilitando assim o controle total sobre a realidade filmada. No âmbito narrativo, priorizava-se a construção de histórias que seguiam os padrões dos gêneros familiares ao espectador por meio da literatura, do folhetim ou do teatro, como o drama, a comédia, a tragédia, a aventura, entre outros.

Retomamos a um elemento chave do naturalismo: a decupagem clássica. “Para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (Xavier, 2005, p. 32).

Andrew (2002), cita o teórico Jean Mitry ao reconhecer que ele promove em seu pensamento basilar as teorias do cinema uma compreensão sobre variados tipos de montagem, e cita a montagem narrativa de Hollywood como o descobrimento do método de construir um mundo perfeitamente ficcional. “Hollywood tem o domínio tão grande desse processo que com frequência nos perdemos dentro do mundo cinematográfico, pois sua lógica é idêntica à lógica perceptiva de nossas vidas cotidianas” (Andrew, 2002, p. 162).

Com consciência que “portanto, um elemento fundamental de referência aqui considerado: a existência de um cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base - a impressão de realidade” (Xavier, 2018, p. 11).

Diferentemente do naturalismo, o realismo crítico busca construir uma representação que oferece ao espectador uma visão essencial do mundo, capturando a essência do fenômeno

histórico vivido por uma sociedade. Esta abordagem, como explicado por Xavier, difere fundamentalmente do naturalismo, concentrando-se na busca por uma fidelidade que não é imediatamente visível, mas sim na lógica subjacente à situação representada e suas relações não evidentes com o contexto mais amplo.

A distinção entre o naturalismo e o realismo crítico, segundo Xavier (2005, p. 55), é elucidada pelo pensamento de Vsevolod Pudovkin. Para Pudovkin, o real não está apenas no visível e tangível, mas sim em um processo histórico de interações sociais que não são evidentes por si mesmas. Nesse contexto, o realismo crítico busca desvelar as determinações que permeiam os fenômenos do mundo histórico, retratando o mundo visível e evidenciando as relações sociais que o determinam historicamente.

A concepção avançada do realismo crítico, contextualizada na Rússia pós-revolução de 1917, está intrinsecamente ligada ao esforço de cineastas como Pudovkin⁵ na construção de um novo cinema que educasse os espectadores para o socialismo emergente. Se o naturalismo buscava uma fidelidade ao imediatamente visível, o realismo crítico exigia a revelação das determinações que envolvem os fenômenos do mundo histórico. Apesar de divergir da noção naturalista de realismo, Pudovkin incorporou muitos dos procedimentos dessa tendência em seus filmes.

Por exemplo, o mundo ficcional conserva a ideia de um universo no qual os eventos ocorrem de forma autônoma, seguindo uma sequência evolutiva. Os eventos também são dotados de uma sensação de realidade.

Tal como o cinema dito clássico, trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe, na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede de fatos que parecem contar-se a si mesmos, produzindo o “efeito de anterioridade” (os eventos de antemão estariam lá, existindo independentemente da câmera que os “captou”) (Xavier, 2005 p. 62).

Xavier (2005) nos introduz a um herdeiro dessa perspectiva de cinema realista, que compartilha a ideia de desenvolver as ações dentro de seu universo ficcional de maneira próxima ao romance realista do século XIX.

Umberto Barbaro, cineasta e crítico italiano, é um dos teóricos de cinema que contribuem para a visão crítica do realismo e nos é apresentado por Xavier. Ele complementa a teoria da montagem realista de Lev Vladimirovitch Kulechov (e seus seguidores diretos

⁵ Na obra de Pudovkin, tais teses são construídas a partir da criação de um mundo social ficcional que funciona como uma totalidade orgânica, ou seja, nele as partes possuem uma interdependência com o contexto maior em que estão inseridas. Os filmes, em geral, mostram uma situação social, evidenciando nela os conflitos de classes. Os personagens são apresentados como representantes de determinadas classes que conformam seu jeito de ser. Os filmes mais expressivos de Pudovkin, nesse sentido, são: *A mãe* (*Mat*, 1926), *O fim de São Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928).

como Pudovkin e Béla Balázs) atribuindo especial importância à unidade como uma característica indispensável da obra de arte cinematográfica.

Ao definir o cinema como uma "arte de colaboração", fruto de um esforço coletivo, Barbaro oferece uma solução para esse problema, o filme se torna uma unidade a partir da tese nele presente, esta que determina sua execução em todos os aspectos do fazer cinematográfico (Xavier, 2005).

Dessa forma, ele defende a integridade de um mundo que se revela transparente na narrativa, ou seja, a dissolução do caráter discursivo da narrativa pela apresentação direta do mundo diegético, concebendo a narrativa no cinema como uma atividade mimética voltada para o desenvolvimento orgânico da realidade objetiva.

No que diz respeito à montagem, os cineastas do realismo crítico divergiam de seus contemporâneos naturalistas. Enquanto Pudovkin, por exemplo, preservava a integridade lógica e temporal em suas obras, outros como Eisenstein não se preocupavam com essas continuidades. A montagem no realismo crítico é orientada para mostrar a essência, não apenas a aparência, dos fenômenos históricos, manipulando o filme para proporcionar ao espectador uma compreensão do significado histórico dos eventos narrados.

É nesta perspectiva que Xavier (2005, p. 64) evidencia uma visão totalizadora do realismo crítico, que postula que o significado histórico de seus filmes existe concretamente no mundo, contrasta com a perspectiva fragmentária da experiência humana proposta por Siegfried Kracauer no realismo revelatório. Este último, junto com as teses de André Bazin, delineia uma abordagem que visa revelar aspectos ocultos ou pouco explorados da realidade, explorando uma visão fragmentada da experiência humana.

Kracauer argumenta que o cinema possui uma inclinação natural para o realismo, o que o torna uma forma de arte singular em sua época. Para compreender essa inclinação, é necessário primeiro considerar o contexto em que o teórico estava inserido. Esse contexto foi caracterizado pelo declínio dos sistemas que forneciam explicações abrangentes sobre o mundo, como a religião e as ideologias. A dissolução dessas estruturas explicativas resultou em uma crise de valores, em parte impulsionada pelo avanço da ciência, que apresentou dois desafios significativos para a humanidade: a impossibilidade de uma compreensão integrada do universo e a crescente abstração do conhecimento científico.

Em um mundo dominado pela ciência, cujas teorias e métodos se tornavam cada vez mais abstratos e desprovidos de um arcabouço teórico abrangente, os seres humanos pareciam se desconectar da realidade tangível. Kracauer enfatiza o cinema como um dos meios capaz de promover o reengajamento do homem no mundo, ou seja, capaz de “produzir

experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (Xavier, 2005, p. 69). Argumenta também que a câmera cinematográfica, graças às suas características técnicas, herdadas da fotografia, consegue penetrar na realidade física. Essa capacidade permite que o cinema torne visível o que antes não era perceptível, chegando até mesmo a revelar a essência das próprias coisas. É essa crença na capacidade do cinema de revelar a realidade que fundamenta a teoria realista de Kracauer, alinhando-se com as teorias ontológicas do cinema.

Em síntese, as correntes naturalistas e realistas críticas desempenham papéis distintos na construção da estética cinematográfica realista. Enquanto o naturalismo confere ao mundo ficcional um peso de realidade por meio de técnicas que dissolvem a artificialidade, o realismo crítico busca desvelar as determinações ocultas dos fenômenos históricos, apresentando uma visão mais profunda e complexa da realidade. Ambas as abordagens contribuem para a diversidade e riqueza do cinema, oferecendo perspectivas únicas sobre a representação do mundo no meio cinematográfico.

“O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material” (Kracauer *apud* Xavier, 2005, p. 70). Na complexa tapeçaria da realidade física, acessível à lente penetrante da câmera, Siegfried Kracauer orienta-nos a dirigir nosso olhar à vida cotidiana dos seres humanos para compreender a condição humana. Essa esfera cotidiana representa a única experiência que pode ser apreendida pelas representações cinematográficas.

Diferenciando-se tanto do naturalismo quanto do realismo crítico, Kracauer destaca-se por seu interesse no realismo que se volta para a vida cotidiana, explorando as ações triviais dos indivíduos em seu dia a dia. Em sua visão, uma representação verdadeiramente realista não apenas se concentra no cotidiano, mas também expressa as incertezas e aflições inerentes à condição humana, narrando histórias que revelam os desafios diários enfrentados pelos indivíduos. É através da abordagem dessas temáticas que os filmes podem reintegrar os seres humanos ao mundo concreto, oferecendo uma representação autêntica e significativa de suas vidas.

Dentre as várias correntes apresentadas, nosso foco recai sobre o realismo revelatório, especialmente as ideias de André Bazin, pois elas fornecem uma contribuição valiosa para compreender uma expansão e uma fonte sempre pertinente de inspiração para entender as

potências das instâncias realistas de construção narrativa e encenação a partir do cinema moderno, que reverberam ainda hoje.

1.3 O PARADIGMA BAZANIANO

A obra de André Bazin (2014), em particular, proporciona uma base fenomenológica para compreendermos a ontologia da fotografia como uma atividade de "embalsamento da imagem". A indexicalidade da imagem fotográfica, como uma "impressão digital" da realidade, oferece ao espectador uma crença única na percepção da objetividade fotográfica.

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuía, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (Bazin, 2014, p. 32).

Na busca pelo que Bazin chama de “obsessão de realismo” (2014, p. 30) na história das artes, em especial nas relações entre artes visuais, fotografia e cinema, é que Bazin faz de sua contribuição um ambiente extremamente rico e inspirador nas reflexões sobre como se dá a construção e revelação da realidade nas artes visuais, em especial na fotografia e no cinema.

Para o autor, das artes plásticas ocidentais, o pecado original seria a perspectiva, “resolvido o problema das formas, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse por uma busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca.” (Bazin, 2014, p. 29). Assim, com advento da fotografia, os artistas visuais estariam livres para novas buscas estéticas e expressivas.

Livre da obsessão de ilusão realista, a arte pictórica poderia reencontrar sua autonomia estética. Ressalta-se no presente texto que, a respeito da discussão, “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Pela primeira vez, uma imagem mundo exterior e forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (Bazin, 2014, p. 30).

Para Bazin, a questão da psicologia da imagem se concretiza pela técnica fotográfica, “a substituição do mundo exterior pelo seu duplo” não mais pela ilusão causada em maior ou menor escala pelas técnicas de um pintor, mas pela reprodução técnica; químico e mecânico da fotografia.

O cerne da filosofia de André Bazin reside na defesa apaixonada da vocação realista intrínseca ao cinema. O realismo não é simplesmente uma opção estilística, mas sim a

essência mesma do cinema e essa convicção tem suas raízes nas propriedades herdadas da fotografia, evidenciada em sua defesa da objetividade considerada essencial e de que “a virtualidade estética da fotografia reside na revelação do real” (Bazin, 2014, p. 31).

A característica implica uma instância que denota a ausência de intervenção criativa humana entre o objeto retratado e sua representação. A imagem cinematográfica, ao assemelhar-se à fotografia nesse aspecto, cria uma transferência direta da realidade para sua reprodução, estabelecendo uma crença na existência do objeto representado no mundo.

A noção de "objetividade essencial" não apenas destaca a captação automática da imagem, mas também enfatiza a não interferência no sentido das imagens captadas. Essa objetividade é vital para a credibilidade do espectador, que é compelido a acreditar na existência literal do objeto representado no tempo e espaço do mundo natural.

Bazin, entretanto, vai além da mera automatização do realismo, revelando uma complexidade em seu pensamento. Diante de alguns pontos críticos, que hoje esta afirmação categórica de Bazin, parece-nos bastante questionável.

Bazin define o realismo como todo sistema de expressão propenso a aumentar a sensação de realidade na tela. A expressão "mais realidade" reflete a impossibilidade de uma reprodução integral da realidade no cinema, indicando que apenas uma ilusão de realidade pode ser oferecida. Para Bazin, o realismo autêntico é aquele que transfere propriedades essenciais do real para a representação, indo além das características visuais. Essa gênese (mecânica) subverte de forma revolucionária a psicologia da imagem segundo Bazin. A ordem psicológica da nossa relação com as imagens alcança outro nível de interpretação. Assim, qualquer imagem cuja técnica de construção seja fotográfica, denotaria um regime de verdade, um documento cujo referencial é automaticamente legitimado pela crença na existência de seu referente, no mundo aqui e agora.

A transferência de realidade da coisa para sua reprodução, conforme articulado por Bazin, revela uma dimensão ontológica intrínseca à imagem fotográfica, destacando-a como uma representação que parte de um referente real. Nessa perspectiva, Bazin propõe que o realismo cinematográfico respeita a integridade do espaço e do tempo, diferenciando-se de vertentes cinematográficas que subordinam esses elementos a simbolismos, jogos ilusionistas e montagem expressivamente marcada. Mas ele nunca faz isso de forma categórica, apesar de certas leituras de seu pensamento, o traduzir assim.

Bazin sem dúvida destaca seu gosto e aprofunda em defesa de tais recursos um debate teórico, ressaltam em suas análises, ferramentas estilísticas alcançadas por tais recursos, como vemos no seguinte trecho:

Devemos desconfiar da oposição entre refinamento estético e não sei que crueza que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. A meu ver, o maior mérito do cinema italiano foi ter lembrado de uma vez que mais que não há “realismo” em arte que não seja em princípio profundamente “estético” (Bazin, 2014, p. 290).

Para Bazin, nas artes tanto o real como o imaginário “pertence apenas ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de cair nas malhas da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação.” (2014, p. 290).

Entendo aqui que Bazin nos coloca que embora as ferramentas de revelação de realidade na tela, não incidam sobre o conteúdo da obra, “sim elas influem na eficácia dos meios” (214, p. 291).

Apesar de sua crítica a maneira como se dava o pensamento do cinema dentro do grupo soviético, Bazin vem ao elogio de Eisenstein, destacando em *Potemkin* uma subversão que ultrapassa sua força política de mobilização da pedagogia das massas para aspectos da ideologia difundida pelo projeto do realismo socialista soviético. Ressaltando outras características deste realismo, tão caro a Bazin, que também estão no cinema soviético de Eisenstein, a utilização de locações reais, utilização de espaços públicos para gravações, recusa de atores e valorização da participação de do que ele chama de “multidão anônima”. Para Bazin a força e potência do realismo cinematográfico alcançado por Eisenstein está também atrelado a seu estilo muito marcado de trabalho estilístico da imagem e da trama.

Para Andrew (2002), Bazin foi o primeiro crítico a efetivamente desafiar a tradição formativa. Foi sem dúvida a voz mais relevante defender uma teoria é uma tradição cinematográfica baseada na crença no poder das imagens mecanicamente registradas, sem que isso influenciasse no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens.

1.4 A FICÇÃO REALISTA E A ÉTICA DO DOCUMENTÁRIO

Longe da oposição entre ficção e documentário, Eduardo Baggio (2012) reforça que pensar o cinema documentário nos coloca diante dos objetivos e das tradições do cinema realista.

Tal dominância indicial fez com que tanto os realizadores como os pesquisadores do cinema documentário voltassem suas atenções para a questão do como agir com esse poder da imagem cinética, a questão da ética neste tipo de representação (Baggio, 2012, p. 23).

Baggio (2022) se coloca diante do debate teórico que revela aspectos das particularidades do cinema documentário e ressalta em um primeiro momento a importância da indicialidade na construção de significados. Ele destaca que a significação reside na

seleção e no arranjo das representações indiciais, enfatizando que o cinema documentário é mais fortemente indicial do que o filme ficcional.

Neste sentido o autor evidencia que desde os primórdios do cinema, teorias sobre o realismo surgiram, especialmente relacionadas à capacidade do cinema de correlacionar o tempo vivido com o tempo dos enunciados filmicos.

“O pensamento sobre o cinema documentário, é um pensamento sobre um tipo de cinema realista, e o documentário é um tipo de cinema que se insere nos objetivos e nas tradições do cinema realista, porém com algumas particularidades” (Baggio, 2022, p. 95).

A evolução do cinema documentário ao longo do tempo, nesta perspectiva, revela que as estratégias de representação mudam, mas são fortemente pautadas por princípios éticos. A questão da ética no cinema documentário se tornou uma das discussões mais relevantes, especialmente com o surgimento do documentário moderno na década de 1960.

Baggio propõe olharmos para a dialética baziniana⁶ como uma ética não apenas centrada nos procedimentos do realizador, mas também na transferência das opções para os espectadores, implicando uma relação complexa entre realização e recepção.

Este ponto que me parece rico e inspirador quando penso em um filme que quero fazer, penso estratégias técnicas, de linguagem, mas também e principalmente estendo essa preocupação para além do aspecto visual, estilístico do filme. Ao acionar instâncias realistas, ao se aproximar do cotidiano periférico com minha trama, ao almejar um filme que circule e se possível se torne popular, necessito pensar no impacto desta obra, orientar de alguma forma questões éticas de recepção e de aproximação do filme com a realidade que pretende representar ou até mesmo da realidade que pretende inspirar.

Desde os primeiros estudos de cinema, teorias sobre o realismo cinematográfico emergiram, especialmente relacionadas à capacidade do cinema de correlacionar o tempo vivido com o tempo de seus enunciados. O cinema documentário, neste contexto, é considerado um tipo de cinema realista, com ênfase na relação indicial entre imagem e objeto. John Grierson, ao cunhar o termo documentário na década de 1920, associou-o a questões éticas na representação do mundo, inaugurando debates sobre realismo e ética.

A análise do realismo proposta por Baggio (2022) no cinema documentário é abordada sob duas acepções. Primeiramente, a perspectiva de André Bazin, que vincula o

⁶ A obra de André Bazin é revisitada, especulando sobre como ele teria abordado as questões éticas no cinema documentário, especialmente diante das transformações introduzidas pelo cinema direto/verdade na década de 1960. Baggio argumenta que, além da ética do realizador proposta por Bazin, há uma ética democrática embutida nas escolhas do espectador.

realismo à correlação espaço-tempo vivenciado pelo ser humano com a representação cinematográfica. Segundo, a abordagem filosófica de Charles Sanders Peirce, enfatizando a conexão física e dinâmica entre imagem e objeto, denominada "paradigma fotográfico da produção de imagens" (Baggio, 2022, p. 96). O autor destaca a dominância indicial do cinema documentário em comparação com o fictício, provocando reflexões éticas sobre o poder da imagem cinética. A dicotomia realismo ético versus realismo estilístico é explorada, evidenciando as preocupações éticas no cinema documentário.

Assim, Baggio segue abordando a evolução do cinema documentário e sua relação intrínseca com questões éticas. Destaca a diferenciação entre documentário e ficção, enfatizando que a evolução dos recursos de linguagem no cinema documentário sempre foi orientada por princípios éticos. O autor cita João Moreira Salles, afirmando que a natureza do documentário é ética, não estética nem epistemológica.

Outros aspectos conceituais abordados pela perspectiva de análise proposta por Baggio merecem destaque. Esta especulação levanta questões importantes sobre a continuidade do pensamento crítico em relação à ética na representação cinematográfica, sugerindo que as teorias estabelecidas em um contexto específico podem ser reexaminadas e reinterpretadas à luz de novos desenvolvimentos e desafios no campo cinematográfico.

Além disso, Baggio discute a dialética entre a ética do realizador e a ética democrática no cinema documentário, destacando como as escolhas do espectador também desempenham um papel crucial na construção do significado e na avaliação ética de uma obra cinematográfica. Essa abordagem ressalta a importância de considerar não apenas as intenções do realizador, mas também as interpretações e reações do público, como parte integrante do processo ético de representação.

O que resalto aqui é uma observação para o que Peirce chama de prática (ética), ou seja, aquilo que é vivido em relação a certos valores. (...) Obviamente o realismo peirceano também, mas o ponto que mais interessa deste segundo pensamento realista é o que está voltado para a prática (ou ética) como ato de correspondência com a estética. É do que trata a teoria pragmática, presente fortemente na obra de Peirce. Nas palavras do autor: “a essência da opinião do realista é que uma coisa é ser e outra coisa ser representado” (Baggio, 2022, p. 98).

Esses aspectos da complexidade das questões abordadas no livro de Baggio evidenciam a riqueza de debates e reflexões que emergem no campo do cinema documentário em relação ao realismo, ética e representação.

Deslocar o conceito central da ética do realismo para pensar o cinema de ficção de instância realista na encenação e abordagem narrativa implica considerar como os princípios

éticos discutidos no contexto do cinema documentário podem ser aplicados a filmes de ficção que buscam representar e atravessar a realidade na hora de filmar.

Em primeiro lugar, é importante destacar a proposta ético-realista de André Bazin, que enfatiza não apenas a fidelidade à realidade na representação cinematográfica, mas também a consideração de normas éticas preestabelecidas que regem as obrigações do realizador em relação à representação. Nesse sentido, ao pensar no cinema de ficção de instância realista, é crucial que os realizadores também se atentem às implicações éticas de suas escolhas de encenação e narrativa.

Assim como no cinema documentário, onde a ética da representação é uma questão central, os filmes de ficção que buscam uma representação realista devem considerar não apenas a fidelidade aos fatos, mas também as implicações éticas de sua abordagem. Isso inclui questões relacionadas à representação de pessoas e eventos reais, bem como o impacto ético de certas representações sobre os espectadores.

Além disso, a dialética entre realizador e espectador, destaca-se relevante para os filmes de ficção de instância realista. Assim como no cinema documentário, onde as escolhas éticas do realizador são complementadas pelas interpretações e reações do público, acredito que nos filmes de ficção realista, as escolhas éticas feitas na encenação e na abordagem narrativa são influenciadas pela forma como o público irá interpretar e reagir ao filme.

Concluindo, a dialética baziniana sugere que a ética no cinema documentário vai além da proposição do realizador, incorporando as escolhas do espectador e enfatizando a ética da representação. Estas perspectivas reflexivas, nos oferecem uma contribuição significativa para a compreensão das complexas relações entre realismo, ética e representação no contexto do cinema de instância realista.

Evocar esta abordagem de Eduardo Baggio (2022) oferece uma reflexão abrangente sobre o cinema documentário, destacando sua relação com o realismo, a ética e as mudanças ao longo do tempo. Ele enfatiza a importância da indicialidade na construção de significados e a necessidade de considerar não apenas a produção, mas também a recepção dos filmes documentais ao abordar questões éticas e estilísticas.

Portanto, ao deslocar o conceito central da ética do realismo para o cinema de ficção de instância realista, é fundamental considerar como os princípios éticos discutidos anteriormente se aplicam à representação ficcional da realidade, tanto em termos de fidelidade à realidade quanto em termos de impacto ético sobre os espectadores.

1.5 A INSCRIÇÃO VERDADEIRA NA FICÇÃO SOB O RISCO DO REAL

No livro *Ver e poder*, uma compilação de ensaios cinematográficos redigidos entre 1988 e 2003, Comolli oferece reflexões que constituem contribuições relevantes para a compreensão do cinema contemporâneo.

Da mesma forma que as análises de Bazin introduziram novos elementos para a reflexão sobre o cinema em sua época, os escritos de Comolli atualizam os critérios pelos quais avaliamos o cinema e suas transformações atuais. No entanto, notam-se diferenças significativas entre os dois pensadores.

Enquanto Bazin advoga pela vocação realista do cinema, Comolli reconhece a presença de um traço de realismo ontológico ao qual nenhum filme pode se esquivar, embora sua ênfase não esteja centrada nessa questão. Para ele, o relevante é a defesa de um cinema capaz de resistir à espetacularização da vida, como será discutido posteriormente.

Bazin se concentra exclusivamente na atividade crítica, Comolli atua também como documentarista. Bazin escolhe o cinema ficcional como o melhor veículo para encarnar suas ideias, ao passo que Comolli enxerga no cinema documentário uma gama mais ampla de experiências que se alinham às suas aspirações em relação à arte cinematográfica.

Talvez a preferência de Bazin tenha sido influenciada pelo fato de o documentário ainda estar em seus estágios iniciais em sua época, sem as conquistas subsequentes do cinema direto e do cinema-verdade. Comolli, por sua vez, testemunhou as transformações pelas quais esse gênero passou recentemente, permitindo-lhe identificar potencialidades não exploradas na era de Bazin.

Nos escritos de Comolli, é possível identificar dois modos pelos quais o cinema lida com o real: através da exposição ao risco ou por meio do controle. Abordaremos essas duas formas de manifestação do real no cinema, explorando as maneiras como os modos documentário e ficcional se esquivam ou se aliam às estratégias espetaculares, conforme concebido por Comolli.

Para Comolli, o documentário carrega consigo um peso do mundo muito mais intenso do que a ficção, sofrendo uma série de constrangimentos impostos pelo real. É dessas limitações que o cinema documentário extrai sua força para resistir ao espetáculo. Um dos constrangimentos mais significativos é a obrigação de filmar sujeitos que existem para além do propósito do filme.

De acordo com Comolli (2008), filmar esses sujeitos no mundo real significa lidar com a desordem das vidas, com a incerteza dos acontecimentos do mundo e com aquilo que

do real desafia as previsões. As pessoas que participam de um documentário trazem consigo toda sua bagagem de vida, incluindo imagens e representações de si mesmas. Os indivíduos que vemos na tela são parte de um mundo social e histórico, compartilhando experiências. Por isso, no documentário, existe uma tendência latente de se evitar atores profissionais representando pessoas reais, mas isso não é nem nunca foi regra.

No entanto, o engajamento com indivíduos reais não automaticamente confere ao documentário ou até mesmo na ficção o estatuto de cinema sob o risco do real. O próprio Comolli destaca a existência de experiências que, mesmo ao registrar pessoas reais em tomadas diretas, operam sob a lógica do controle.

Um exemplo ilustrativo é o filme *Tiros em Columbine* (direção de Michael Moore, 2002). A utilização abundante de cortes abruptos nesse filme, segundo o autor, resulta em uma significativa fragmentação do material filmado, evidenciando o controle absoluto do diretor sobre as falas das pessoas registradas. O ponto distintivo nessa questão reside na capacidade da obra em fazer com que o ser filmado transite de mero personagem a sujeito do filme. Nesse caso, o documentário efetivamente se concretizaria sob o risco do real.

Contudo, para alcançar esse feito, é imperativo que o realizador esteja apto a incorporar as *mise-en-scènes* dos sujeitos filmados, possibilitando que eles também desempenhem um papel na organização de suas aparições em cena.

Por outro lado, a ficção não se encontra sujeita a restrições em relação ao real, podendo optar por estabelecer uma relação de proximidade ou de distanciamento com ele. Essa maior liberdade decorre, em grande parte, dos métodos de construção narrativa empregados. Uma obra fictícia, em geral, trabalha com atores contratados que seguem um roteiro; as locações de seus filmes podem ser completamente construídas em estúdios. Ademais, conforme observa Comolli, "a ficção estabelece a convenção do falso como código de acesso" (Comolli, 2008, p. 272).

Frente a um filme de ficção, o espectador está ciente de que, apesar de um personagem parecer representar um ser do mundo histórico e social, na realidade, ele é o produto do desempenho de um ator, dirigido por um cineasta. Em geral, as obras de ficção lidam com o real através do controle, já que seus criadores tomam todas as medidas necessárias para evitar imprevistos durante as filmagens. No entanto, há filmes fictícios que se arriscam com o real ao incorporar variáveis que fogem ao controle total dos cineastas, como o uso de locações naturais e a participação de atores não profissionais. Retornando ao processo de roteirização e desenvolvimento dramático encontramos aqui alguns dos recursos que pretendemos alcançar. Ou por exemplo, na proposta de um personagem ficcional

estar diante de um procedimento burocrático real, seguindo seu fluxo protocolar em uma dinâmica com menor intervenção ficcional. Isto é envolver um personagem fictício em uma situação real. Recursos estes que, vale frisar, farei uso recorrente, na proposta narrativa do roteiro de *O Nosso Filho*⁷.

Assim, busco que este aspecto mais crítico e revelatório de uma ficção sob o “risco do real” esteja já evidente na concepção dramaturgica na fase de pré-encenação que é também a fase de roteirização.

Para que isso seja possível, penso de forma mais aprofundada a respeito da inscrição verdadeira. Para Comolli, a base do realismo cinematográfico reside no conceito de inscrição verdadeira, caracterizada pela "relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora" (Comolli, 2008, p. 219).

Essa inscrição constitui o ponto de partida para todos os filmes, sejam eles ficcionais ou documentais. Ocorre quando uma câmera registra uma experiência compartilhada entre os corpos presentes e a máquina, testemunhando o que aconteceu em um local e momento específicos. Vale ressaltar que a inscrição verdadeira refere-se ao realismo automático intrínseco à máquina, conectando-se ao realismo ontológico de Bazin.

Comolli amplia a discussão sobre o realismo de Bazin, deslocando seu foco da herança fotográfica para a manipulação do tempo, ao afirmar que o “realismo ontológico” (André Bazin) do cinema diz respeito menos à imagem fotográfica, impressão do mundo visível, e muito mais ao tempo, a um tempo comum, a uma regra de tempo comum à ação e ao seu registro – a um sincronismo" (Comolli, 2008, p. 219).

As condições de produção da inscrição verdadeira orientam a natureza da relação que o espectador estabelecerá com os filmes, proporcionando certas garantias dependendo do gênero do filme. No contexto da ficção, a inscrição verdadeira assegura que a cena na tela existiu, pois os atores estiveram em uma determinada locação, encenando enquanto uma câmera registrava esse encontro. No entanto, é difícil acreditar na existência real da cena, uma vez que ela é reconhecidamente fictícia. Já no documentário, a inscrição verdadeira é capaz de fortalecer a crença do espectador tanto na cena quanto no seu referente. A credibilidade na primeira é sustentada pelos mesmos motivos da ficção. A confiança na existência do referente da cena para além do filme ocorre porque sabemos que diante das câmeras não estão atores contratados para representar um papel, mas pessoas reais do mundo histórico e social, vivenciando efetivamente aquele encontro.

⁷Cf. Capítulo 3.

Comolli também argumenta que a dúvida em relação ao realismo das imagens e, simultaneamente, a crença nele são elementos inerentes à condição estrutural do cinema. Ele nomeia essa operação de oscilação entre dúvida e crença nas representações cinematográficas como "denegação". Segundo o autor, ela opera segundo a seguinte lógica:

Eu sei bem, pensa o espectador do cinema, que eu estou numa sala escura, e que eu tenho diante de mim uma tela plana, atrás de mim o raio de um projetor, e que as imagens que eu vejo chegam a mim pela intercessão de máquinas, que o presente da projeção é o passado da inscrição, eu sei bem tudo isso, mas eu aqui creio ainda assim, eu creio que as figuras representadas são de seres reais e as emoções experimentadas são aquelas da vida mesma (Comolli, 2008, p. 340).

Se a representação genuína resulta em um realismo fundamental presente em todas as obras cinematográficas, qual seria a especificidade do realismo encontrado na ficção, de acordo com Comolli? Para ele, essa especificidade reside na capacidade de garantir que "o espetáculo adquira a importância da vida" (Comolli, 2008, p. 218).

Em sua visão, todo tipo de realismo possibilita uma confusão entre vida e representação, tornando difícil discernir onde termina um e começa o outro. Nos deparamos então com seus riscos e suas potências.

1.6 A REALIDADE MELODRAMÁTICA

É precisamente apontando para uma certa concepção da realidade, ou seja, uma "imaginação documental" (Baltar, 2019, p. 289), entendida como uma projeção que cria e perpassa narrativas que se baseiam na história e são socialmente autorizadas como formas de "explicação e saber", que Mariana Baltar sugere que, embora sua análise busque identificar no documentário traços de uma imaginação ficcional, especificamente a melodramática, ela o faz porque há uma pedagogia específica em jogo.

Essa pedagogia é entendida como um projeto de modernidade, um racionalismo que estabeleceu uma dicotomia fundamental entre razão e emoção, entre corpo e mente, onde um é associado à contenção e ao conhecimento, enquanto o outro é relacionado ao excesso e à expressão emocional. Apesar de ser interessante separá-las para análise, as convergências e similaridades são frequentemente partes constituintes. No entanto, é importante ressaltar que:

Tal separação, portanto, é acima de tudo uma delimitação de lugares sociais de fala de cada prática discursiva, os quais se afinam mais a uma ou a outra das imaginações. Delimitação que é construída historicamente por um conjunto de fatores diferentes, entre institucionais, práticas sociais e estratégias narrativas (Baltar, 2019, p. 290).

A autora nos conduz ao debate sobre a ideia de uma ordem de distinção social e

ideológica que permeia os discursos, tornando-os mais ou menos legítimos como "discursos de explicação e definição do mundo histórico" (Baltar, 2019, p. 290). Nessa abordagem teórica que aproxima ficção e documentário, melodrama e realismo, percebemos essas imaginações interrelacionadas constantemente em nossas experiências enquanto sujeitos da modernidade.

Assim, a noção de que nossa realidade é impregnada por um modo de operação melodramático pode parecer um tanto extrema, mas não é difícil de ser percebida e analisada em nosso cotidiano, tanto na produção cultural quanto em nossas relações interpessoais. É a essa realidade que Mariana Baltar se refere como uma realidade lacrimosa.

Baltar busca nos documentários brasileiros contemporâneos uma visão provocativa e instigante desse regime de evidência da verdade, inclusive na autoexpressão (a maneira como nos vemos no mundo), nas formas de mostrar e narrar, revelando um atravessamento de uma instância dramaturgicada das coisas, que estariam ligadas à contaminação da realidade pelo imaginário melodramático.

São tramas centradas em histórias de vida e no cotidiano de personagens comuns, um tema já consolidado na literatura, no teatro e, especialmente no Brasil, na nossa teledramaturgia, mas que é minuciosamente explorado e revelado como uma presença sempre marcante também em nossa cinematografia. Assim, temos a exploração dos conceitos do melodrama e da imaginação melodramática como formas narrativas presentes em todos os gêneros cinematográficos, bem como sua relevância no cenário atual do cinema contemporâneo.

Para compreender como meu projeto cinematográfico em desenvolvimento opera dentro do âmbito da imaginação melodramática, conforme delineado por Peter Brooks (1994), é essencial analisar a reinterpretação de antigos padrões melodramáticos e, simultaneamente, a problematização dessa estrutura narrativa tradicional.

Um dos pontos cruciais em nosso debate é a tensão entre abordar questões sócio-políticas profundas e narrar dentro dos limites rígidos e por vezes conservadores do melodrama. Nesse sentido, a incursão aqui empreendida busca elucidar a compreensão do melodrama, explorando suas origens e histórico desde o século XVIII, quando surgiu como uma forma narrativa oposta ao drama moderno e à tragédia grega.

Através de novas investigações na teoria do melodrama, buscamos compreender como essa forma narrativa se estabeleceu em diversos gêneros cinematográficos, inicialmente emergindo na literatura, expandindo-se para o teatro e, no início do século 20, consolidando-se como a base do cinema narrativo clássico.

Portanto, trata-se de fugir às categorizações simplistas e mercadológicas de estilos narrativos a categorias simplificadoras e totalitárias. Aproximado o entendimento mais complexo das relações entre si dos estilos e gêneros narrativos audiovisuais chegamos a ideia de matriz, e imaginação melodramática, categoria que abrange uma série de características, sempre em constante readaptação e renovação a partir da experiência artística, de onde vem as bases para este aspecto de reflexão.

Mesmo com o surgimento das vanguardas (na Europa dos anos 1920), dos novos cinemas (Cinema Novo Brasileiro, Neorrealismo Italiano, *Nouvelle Vague*), e de estéticas revolucionárias e experimentais em suas pretensões de ruptura ao longo do século XX (a exemplo do cinema *underground*, do cinema marginal e de diversos movimentos antinarrativos); contrariando as expectativas de tais estéticas e manifestos de crítica e minimização conceitual à fórmula melodramática, a complexidade do mundo moderno fortaleceu os fundamentos do melodrama (que continuou narrando suas histórias e acompanhando as novas tecnologias), transformando-o em uma nova maneira de interpretar as intensas mudanças sociais e políticas ao longo do século XX. Assim, percebo que o melodrama não apenas persistiu, mas se adaptou como uma abordagem híbrida, muitas vezes conservadora, para compreender e representar as transformações sociais e políticas do século passado.

Os estudos de Brooks revelam, segundo Ismail Xavier (1998)⁸, que a origem do melodrama está conectada a um processo de "dessacralização do mundo", situado entre o declínio da tragédia e o crescimento do Romantismo, especialmente na França, mas também na Alemanha e na Inglaterra. No final do século XVII, o significado do trágico como um ritual comunitário de sacrifício foi desmantelado, abrindo espaço para uma nova forma de dramatização que se alinhou com uma imaginação moderna emergente.

“Esse crescimento foi possível devido à ascensão da burguesia, que permitiu a privatização e "dessocialização" da arte, e conferiu ao romance suas características de gênero moderno” (Brooks, 1995 *apud* Xavier, 1998).

Vemos assim que os anos 1970 foram fundamentais para uma revalorização do melodrama como modo, sobretudo, para o campo do cinema a partir do lançamento de textos fundadores como o de Thomas Elsaesser (1987)⁹ e Peter Brooks (1995)¹⁰, ambos publicados

⁸ Apesar da citação fazer referência a um texto de 1998, no âmbito dos estudos do melodrama no Brasil, já em 1994, Xavier investiga a força e os limites da matriz melodramática no cinema brasileiro contemporâneo.

⁹ “Tales of Sound And Fury: osbervations on the famaly melodrama” (Baltar, 2019, p. 36).

¹⁰ “The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Londres: Yale University Press, 1995” (Baltar, 2019, p. 36).

pela primeira vez em 1972.

Assim, através destes e outros autores surge o conceito imaginação melodramática – sua permanência, subversão e reinvenção – ultrapassa a categorização de gênero cinematográfico¹¹ ganhando aspectos mais provocadores e inventivos. Características marcantes já estratificadas ganham novas formas e convergências.

Por meio dessa concepção, emerge a possibilidade de contemplar de maneira mais abrangente as questões subjacentes ao universo melodramático, que se relacionam à exposição da esfera privada e à instrução dos sentimentos, especialmente no contexto da modernidade.

Inerente à ideia de imaginação está a percepção de que o desenvolvimento do melodrama como gênero, inicialmente no teatro e posteriormente em outros modos narrativos, reflete de maneira significativa um contexto mais amplo de formação da subjetividade moderna.

Assim, a imaginação¹² “como percepção de mundo” (Baltar, 2019 p. 37) assume um papel central na informação de uma série de narrativas e experiências que compartilham semelhanças temáticas e estilísticas; “cujo produto mais bem acabado seria o próprio melodrama clássico, embora não se restrinja a ele.” (Baltar, 2019, p. 37).

Na visão de Xavier, encontramos em Brooks a constatação de que o melodrama substitui o gênero clássico¹³ porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para lidar com o entretenimento, a educação e o controle social da era industrial.

Vale mais, para Brooks, a constatação de que o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se ela oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isto se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da

¹¹ “Entendemos aqui a ideia de gênero cinematográfico como uma reunião de determinadas características que delimitam um grupo de filmes que possuem similaridades quanto à enredo, utilização de elementos cênicos, sons, etc. Segundo Vera Lúcia Figueiredo (2010, p.59), “o gênero funciona, no caso, como um dispositivo de sedução, porque facilita o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura””.

¹² “(...) a concepção de imaginação nas análises críticas aplicadas à investigação de discursos narrativos, particularmente a partir dos anos 70, não ignora a contribuição teórica fundamental que emerge no subcampo da teoria cinematográfica, com uma contribuição notável de Altman (1988). A razão pela qual essa abordagem da imaginação tende a ver o melodrama não tanto como um gênero em si, mas sim como parte de domínios que se estabelecem em relação às imaginações melodramáticas, está ligada à percepção de que tais domínios mobilizam um conjunto de expectativas social e historicamente construídas. Em outras palavras, seguindo de forma mais ampla o pensamento de Paul Ricoeur (1994, 1995, 1997) e Mikhail Bakhtin (2004, 2002), que consideram as narrativas como geradoras de percepções de mundo, a noção de imaginação confronta-se com o gênero narrativo. Nesse sentido, o melodrama é visto como uma manifestação dentro desses domínios e das imaginações relacionadas, que por sua vez influenciam a percepção das histórias narradas” (Baltar, 2019, p. 40)

¹³ No entanto, é importante notar uma diferença fundamental na maneira como o público e o privado eram abordados, uma diferença que divide os gêneros trágicos e seus respectivos períodos históricos.

experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos "naturais" do individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (Xavier, 1998, s/p).

Ainda em busca de reflexões sobre este contexto histórico relacionado a literatura e ao teatro popular, ao analisar os textos de Peter Brooks, Rafael Fernandes De Freitas (2015), revela que o melodrama, que se desenvolve a partir da tradição dialógica do drama clássico, tem como base estrutural as interações entre personagens.

Por ser uma espécie de inconsciente social, o oculto moral se relaciona e se fundamenta muitas vezes em papéis humanos primários como pai, mãe e filho e em instâncias polares como a verdade e a mentira, o amor e o ódio, o bem e o mal. O melodrama tende ao realismo no tratamento das unidades de tempo, ação e espaço e na ambientação do drama, pois, apesar de oferecer a recompensa, a vazão sentimental e mítica, o pathos e a promoção da virtude, ele não abandona o mundo material, as instituições e a ordem burguesa (Freitas, 2015, p. 35).

Isto é, os heróis, os protagonistas e os representados nas histórias são figuras mais próximas à realidade burguesa. Freitas nos ajuda a entender a gênese dessa formação de imaginário mostrando que apesar de apresentar elementos de recompensa, expressão sentimental, misticismo e promoção da virtude, o melodrama não se distancia do realismo nas dimensões temporais, de ação e de espaço, mantendo-se ancorado no mundo material, nas instituições e na ordem burguesa.

Ismail Xavier dá um passo atrás, evoca Denis Diderot (1713 - 1784), filósofo e profícuo escritor de peças de teatro e romances. Diderot também escrevera teoricamente sobre a arte de sua escrita, por isso, é referencial à orientação central de Brooks e de outros estudiosos do tema.

São a partir de suas reflexões sobre o drama sério burguês que se estabelece uma distinção mais marcada entre a tradição trágica e novo momento histórico de produções narrativas para encenação.

Para Xavier (2003, p. 92) a tragédia clássica fundamentou-se igualmente nos conflitos familiares e nas disputas entre os direitos da linhagem sanguínea e os da comunidade, delineando a tensão entre a vingança pessoal e a busca por justiça mediada pelas instituições da "pólis". Contudo, uma distinção fundamental emerge na interação entre o público e o privado, diferenciando os gêneros e suas eras históricas. Na cultura burguesa, o interesse pelo

drama centrado em laços familiares provém de emoções consideradas universalmente válidas, cuja dignidade não requer a projeção na esfera pública.

Conforme Diderot, a seriedade do drama não depende mais da presença de monarcas, nobres ou figuras de alta posição social cujo destino se entrelaça com o da sociedade como um todo. Na *Odisseia* de Homero, o lamento de Clitemnestra ao perder Ifigênia, por exemplo, o foco reside não em sua posição como rainha, mas em sua condição individual como mãe, carregando uma dor igualmente digna à de uma camponesa.

“Mas há as diferenças no contexto social (...) e há a identidade de status a aproximar as figuras do palco e da plateia, marcando a ancoragem histórica do melodrama e a sua inserção numa cultura laica de mercado desde 1800” (Xavier, 2003, p. 92). Assim, na era pós-revolução francesa, o melodrama enfrenta o desafio de equilibrar a reprodução do mundo e da ideologia burguesa com a defesa da virtude e a postulação de uma moralidade.

Esse equilíbrio, conforme observado por Brooks, é alcançado por meio de uma estética do exagero. O melodrama intensifica a representação da realidade, dramatizando de maneira exagerada conflitos e situações para transcender o drama secular e objetivo da narrativa. Portanto, a relação do melodrama com o realismo, neste primeiro momento histórico é caracterizada como oblíqua, destacando a abordagem única e muitas vezes exagerada desse gênero em relação à representação da realidade.

É essa mesma visualidade, simbolização e excessos e simplificação encenada nos palcos e popular na literatura que abraça o surgimento do cinema, enquanto expressão narrativa, traçando as primeiras características ficcionais a narrativas fílmicas¹⁴, como aponta Xavier:

Esta aproximação entre os opostos sugere quanto o melodrama contém, em seu próprio princípio, a sua negação. A dialética de natureza e artifício, sinceridade e dissimulação, esconde uma outra que mobiliza, no mesmo movimento, a indignação moral proclamada e o franco voyeurismo. Desta dialética, própria ao espetáculo, os cineastas tiveram consciência desde o início deste século. E, se alguém antes já tomou o melodrama pelo seu valor proclamado, é difícil hoje imaginar tal recepção para valer, notadamente num contexto em que um senso comum derivado da psicanálise evidencia a cada passo a face jesuítica dos desejos. Numa cultura em que se desfez o mito da transparência do sujeito a si, tomar o melodrama aparentemente à letra se faz, no entanto, possível como esperta nostalgia, ativação de uma cena imaginária sempre pronta a gratificar, desde que, na sua exibição para o olhar, o aparato simulador consiga impor sua força (Xavier, 1998, s/p).

¹⁴ Cf. Ismail Xavier (1996).

A análise de Ismail Xavier sobre a crítica de Diderot à encenação teatral clássica¹⁵ revela uma preocupação central com a representação visual e emocional na arte dramática, tanto no teatro quanto no cinema. Diderot questionou a predominância da declamação sobre a expressão visual e emocional nas encenações teatrais de sua época, ressaltando a necessidade de um ilusionismo que permitisse ao público sentir as emoções e vivenciar as situações representadas. Isso reflete uma demanda crescente das plateias por uma representação mais envolvente e realista, na qual o corpo, os gestos e os olhares desempenham um papel fundamental na transmissão das emoções e na construção dos conflitos entre as personagens.

O paradoxo do comediante formulado por Diderot enfatiza essa tensão entre a aparência de vivenciar as emoções e a consciência de que tudo não passa de uma representação. Isso implica em um jogo complexo no qual o ator precisa simular a experiência emocional da personagem, ao mesmo tempo em que mantém uma consciência de sua própria performance. Essa dualidade entre realidade e representação é essencial não apenas para o teatro, mas também para o cinema, especialmente para o melodrama.

Assim o gênero do melodrama, surgido por volta de 1800, evidencia essa ênfase na visualidade e na intensidade emocional. Nele, a representação das emoções e dos conflitos morais ganha destaque, tornando-se o cerne das narrativas dramáticas. O corpo e os olhares das personagens assumem um papel crucial na transmissão dessas emoções e na condução do enredo. O melodrama, portanto, estabelece uma estreita relação entre a expressão visual, a intensidade emocional e a construção narrativa.

No cinema, essa herança melodramática se mantém presente, influenciando profundamente a linguagem cinematográfica. Os cineastas, assim como os dramaturgos do melodrama, utilizam recursos visuais e emocionais para envolver o público e conduzir a narrativa. O olhar das personagens torna-se um elemento expressivo essencial, não apenas na relação com o público, mas também na construção dos conflitos e das revelações na trama.

Portanto, a análise de Ismail Xavier (2003) e Baltar (2021) revelam não apenas a continuidade das preocupações estéticas e narrativas do melodrama no cinema, mas também a importância fundamental da visualidade e da emoção na representação artística, desde o teatro clássico até o cinema contemporâneo.

¹⁵ Na obra *O Olhar e a Cena* (2003), a análise teórica de Xavier se concentra na definição do lugar ocupado pelo melodrama teatral no cinema do início do século XX. Emergindo como um reflexo direto de uma época marcada pela instabilidade e pela falta de estabilidade, sobretudo no século XVIII, a estrutura melodramática ofereceu ao espectador uma inversão desse estado de coisas. Ao invés de uma constante instabilidade associada ao desenvolvimento capitalista, o melodrama apresentava um universo codificado, previsível e facilmente identificável, estruturado com rigidez em torno de valores dualistas simplificados: o bem e o mal. Nessa estrutura inflexível, manifesta-se uma dicotomia rígida e uma oposição irreconciliável na qual os personagens não têm espaço para conciliação.

Tais ideias se aproximam na busca por conceitos norteadores do cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade; ou como local onde se assume o poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de estratégia.

É através destas noções que busco ampliar uma visão teórica, social e histórica desta perspectiva de revalorização do gênero melodramático que deve repercutir e ser colocado no jogo de concepção dramatúrgica e narrativa de um filme em desenvolvimento.

Amplio algumas reflexões sobre os efeitos políticos desse diálogo como forma de pautar na ficção temas complexos de gênero, raça, classe e sexualidade, revelando algumas das tensões de nosso tempo através da ficção cinematográfica.

É justamente neste terreno de senso comum e já consolidado do melodrama nas telas, que pretendo encontrar estratégias narrativas para o engajamento afetivo, moral, ético, que será colocado em debate com as situações propostas pela trama.

Proponho que o diálogo com a imaginação melodramática estabeleça um nível afetivo de engajamento, que se sustente sobretudo a partir de personagens e de suas relações com o aparato fílmico (para além do dispositivo, a mise-en-scène e os sujeitos dessa cena, diretores, equipe e outros realizadores) e, consecutivamente o público espectador, que reafirmam este contrato sentimental, a esfera de legitimidade do discurso fílmico com um discurso vinculado a instâncias da realidade.

O melodrama pode ser entendido como um código, com o qual, a exemplo do binário, pode se fazer, não qualquer, mas muita coisa. O que Peter Brooks quer mostrar em seu estudo é que o melodramático está menos nos conteúdos do que na composição e na estrutura da narrativa. O autor identifica na obra de Balzac e Henry James uma pressão da narrativa em fazer irromper da realidade, dos gestos e falas descritos de forma realista, os grandes termos morais implicados no drama representado (Freitas, 2015, p. 28).

Freitas, a partir de Brooks, coloca que a imaginação melodramática requer ambos, documento e visão, e está substancialmente preocupada em extrapolar de um a outro. O que resta de melodramático numa obra realista, sem prejuízo a tal filiação estética, é uma visão de mundo, uma imaginação segundo a qual o mundo moderno, secular, individualista e racional, permanece amparado ou balizado por grandes verdades morais, que se não vêm de deus, emanam da nossa própria humanidade.

Ao adotar o melodrama e a imaginação melodramática como perspectiva de reflexão, me confronto com observar o mundo e discuti-lo a partir da imagem que ele cria de si mesmo por meio desse gênero cinematográfico. Assim, considero o melodrama não apenas como uma forma de arte, mas também como um fato histórico que reflete valores e preocupações introduzidos na realidade por meio de sua representação.

A representação melodramática, ao se tornar objeto de estudo, permite uma avaliação indireta das questões abordadas na própria representação. Dada sua amplitude e presença significativa nas produções culturais, é crucial examinar como o melodrama retrata a realidade, incluindo o tratamento e a valoração atribuídos a temas, fatos e fenômenos que moldam nossa existência social e política cotidiana.

Nesse contexto, a vinculação do melodrama ao interesse de estudar o processo de criação de um longa-metragem, cujo enredo, tratamento narrativo e construção de personagens intencionam a representação de grupos comumente perseguidos em instâncias conservadoras de interpretação do mundo.

Por vezes mesmo vilanizados, colocados como o outro a se combater. Aqui a polaridade tão característica e difundida, tão cara ao gênero tradicional melodramático, opera não na narrativa, mas em uma forma de agir no mundo, de julgar o outro, de interpretar sua realidade. Eu sou o bom, o outro é o mal. Aqui fica uma provocação, o quanto desta perspectiva não moldou o imaginário coletivo nestes últimos anos (2019-2022), em especial anos de polarização política e social, no universo paralelo das *fake-news* difundidas e perpetuadas como verdades. Simplificação, polarização como veremos são categorias primordiais para entender o modo de operar melodramático, suas possibilidades e intrincadas formas de se apresentar em nosso cotidiano.

Talvez esta noção de operação melodramática que ultrapassa o gênero narrativo nos coloque diante da importância de se pensar conceitualmente as relações históricas, políticas e sociais em torno do imaginário melodramático, para evidenciar que, além de gênero narrativo, o melodrama atua ainda como uma percepção de mundo e regularizador social no projeto de modernidade.

1.7 ASPECTOS FORMAIS DO MELODRAMA

O melodrama também atua em narrativas audiovisuais a partir de métodos e categorias. Selecionei, no texto, através de identificações e recorrências que permeiam a imaginação melodramática, mais do que o gênero clássico em si, alguns desses aspectos, ou características: a antecipação, a simbolização exacerbada, e a obviedade.

As três configuram, em suma, estratégias narrativas de engajamento para que o público identifique rapidamente as polaridades moralizantes, como nos orienta Mariana Baltar (2019).

A permanência, a multiplicidade e a popularidade do melodramático, foi desde sempre uma característica muito marcante em análises de conteúdos de grande apelo de público, uma linguagem que trabalha na simplificação, na obviedade para eficácia de seu engajamento, melodrama teatral canônico, a literatura rocambolesca, o folhetim.

Tem-se com os estudos do melodrama um conceito mais amplo de como a análise das principais estratégias estéticas e matrizes culturais utilizadas para representar o afeto e o excesso no contexto da cultura audiovisual contemporânea incluem o uso intensivo de simbolização exacerbada, obviedade e antecipação, esta é principalmente uma curiosa lição narrativa que descubro ao me aproximar do assunto através dos texto de Baltar (2019).

Para a autora, o conceito de antecipação em narrativas audiovisuais refere-se à estratégia narrativa na qual o espectador possui informações privilegiadas em relação aos personagens, criando expectativas e gerando engajamento emocional. Essa técnica é essencial para a construção do excesso emocional nas narrativas, pois permite que o público se envolva de forma mais intensa com a história, antecipando eventos e desfechos que os personagens ainda não conhecem.

Dentro da tessitura do excesso em narrativas audiovisuais, a antecipação desempenha um papel crucial ao intensificar as emoções do público. Ao saber o que está por vir antes dos personagens, os espectadores experimentam uma gama de sentimentos, como ansiedade, expectativa e empatia, que contribuem para a imersão na trama. Essa antecipação cria uma conexão emocional mais profunda entre o público e a narrativa, aumentando o impacto das reviravoltas e revelações ao longo da história.

Em resumo, a antecipação é uma ferramenta narrativa poderosa que, quando utilizada com sagacidade, contribui significativamente para a construção do excesso emocional em narrativas audiovisuais, enriquecendo a experiência do espectador e tornando a história mais envolvente e cativante.

Já os conceitos de simbolização exacerbada e obviedade são elementos fundamentais nas narrativas do imaginário melodramático, desde os primórdios até a produção narrativa audiovisual contemporânea no cinema de ficção.

A ideia de simbolização exacerbada, refere-se à representação intensificada de valores morais e sentimentais por meio de metáforas visuais marcantes. Essa técnica é essencial para o melodrama, pois condensa dilemas morais e emocionais do enredo em elementos visuais como gestos, iluminação, direção de arte e figurino. A simbolização exacerbada cria uma atmosfera emocionalmente carregada, convidando o público a se envolver profundamente com a história e seus personagens.

Já a obviedade, refere-se à clareza e evidência na representação de conflitos, personagens e situações na narrativa. No melodrama, a obviedade é utilizada para facilitar a compreensão do público, empregando signos culturais reconhecíveis e polaridades morais nítidas. Isso permite uma identificação rápida com os temas abordados e reforça a intensidade emocional da história. Esta mesma obviedade, pode me permitir como roteirista, me utilizar do imaginário coletivo para subverter expectativas. Por exemplo, em *O Nosso Filho* na obviedade marcante na busca por vilanizar se alguém em relação ao sofrimento de uma mãe solo e uma criança órfã de pai, culpamos o pai pelo abandono, irresponsabilidade parental?

Creio que sim. Mas e se este pai revelar nuances afetivas ricas, e uma complexidade de se relacionar com responsabilidades por questões financeiras? É justamente na obviedade interpretativa que opera no imaginário melodramático, e no imaginário coletivo que podemos brincar com a subversão de certas questões que a princípio ou por convenções de gêneros narrativos. Seria uma tentativa de criar personagens, ações e situações que partem de uma suposta obviedade para a surpresa o *plot twist* de sua complexificação ou desconstrução diante uma obviedade interpretativa.

A importância desses elementos como base das narrativas do imaginário melodramático está na sua capacidade de criar uma conexão emocional profunda entre o público e a história. A simbolização exacerbada e a obviedade tornam os dilemas e emoções dos personagens mais palpáveis e impactantes, gerando um engajamento emocional intenso por parte do espectador.

Estas três características do melodrama (a antecipação, a simbolização exacerbada, a obviedade) são essenciais para a construção do excesso emocional característico do melodrama, tanto nas produções cinematográficas clássicas quanto nas narrativas audiovisuais contemporâneas. Elas contribuem para a intensificação das emoções, à criação de atmosferas carregadas de significado e à facilitação da identificação do público com os temas e personagens apresentados na história.

O melodrama contemporâneo apresenta características marcantes que o distinguem como um gênero em constante evolução e adaptação às demandas e sensibilidades do público atual. Uma das principais características contemporâneas do melodrama é a sua relação com as matrizes de excesso, que se manifestam através da intensificação emocional, da dramatização exagerada e da simbolização exacerbada. Essas matrizes de excesso contribuem para a criação de narrativas melodramáticas que buscam provocar fortes emoções e engajamento emocional por parte do público.

Assim, o imaginário vinculado a marcas de excesso narrativo e de encenação a qual nos referimos está intrinsecamente ligado aos “gêneros do corpo”¹⁶ termo cunhado pela pesquisadora Linda Williams (Sarmet, Baltar, 2010), explorando as emoções, os gestos, as expressões físicas e as performances corporais como elementos fundamentais na construção da narrativa e na transmissão de significados emocionais. A corporeidade no melodrama contemporâneo desempenha um papel crucial na expressão e na comunicação das emoções, permitindo uma conexão mais profunda e visceral entre os personagens e o público.

Ela identifica a pornografia, o horror e o melodrama como gêneros que envolvem um excesso de estímulos sensoriais e emocionais, conectando os espectadores a um universo sensorial e sentimental. As principais características compartilhadas por esses gêneros são o espetáculo e o êxtase.

Sarmet e Baltar (2010) evidenciam a marcante contribuição de Williams, que amplia a noção de gêneros do corpo, originalmente proposta por Carol Clover, que se referia principalmente ao horror e à pornografia, adicionando o melodrama a essa categorização. O espetáculo do corpo, segundo Williams, é evidente na representação do orgasmo na pornografia, na representação da violência e do terror no horror e na representação das lágrimas no melodrama.

Voltamos a Baltar, cujas contribuições são relevantes para a compreensão das características contemporâneas do melodrama e sua relação com as matrizes de excesso e os gêneros do corpo. Baltar destaca a importância da corporeidade e da intensificação emocional no melodrama contemporâneo, enfatizando como esses elementos contribuem para a eficácia e a relevância do gênero na atualidade. Sua análise aprofundada das dinâmicas emocionais, das performances corporais e das estratégias narrativas do melodrama contemporâneo lança luz sobre a complexidade e a riqueza da forma.

No filme que desenvolvo, fica o desafio de trazer tais elementos, mas sempre ponderando para um tratamento cuidadoso, para melhor construção de um filme que em si não é, nem se pretende um melodrama tradicional, mas uma propositiva relação estratégica de engajamento de público e tratamento de temas sociopolíticos se utilizando de recursos de

¹⁶ Os “gêneros do corpo” são culturalmente vistos como inferiores em relação a outros formatos do cinema, e Williams acredita que o que os marca como “baixo nível” (especialmente a pornografia, e em seguida, o horror) é “a percepção de que o corpo do espectador reproduz, quase que involuntariamente, a emoção ou a sensação do corpo visto na tela, juntamente com o fato de que o corpo exibido é o corpo feminino” (Williams *apud*, Baltar, 2004, p. 730). Segundo a autora, apesar de possuírem públicos-alvos bem distintos, a pornografia visando, presumivelmente, os homens heterossexuais, o melodrama visando, presumivelmente, as mulheres, e o horror visando, presumivelmente, um público adolescente majoritariamente masculino, em cada um desses gêneros o corpo feminino visto na tela tradicionalmente possui a função de incorporar as sensações de prazer (na pornografia), medo (no horror) e dor (no melodrama).

engajamento narrativo característicos dos atravessamentos do imaginário melodramático em várias instâncias de nossas vidas.

Por isso, é importante frisar um conceito abordado por Baltar (2019) com muita ênfase. Encontramos nas releituras deslizantes no domínio ficcional do cinema moderno e contemporâneo um diálogo flexível, convergente com o melodramático. Existe nos autores que se veem enquadrados ou buscam se enquadrar neste debate, uma certa ideia de contenção melodramática.

A contenção melodramática refere-se a uma abordagem mais sutil e moderada do melodrama, que busca explorar as emoções e os conflitos de forma menos exagerada e dramática do que o melodrama tradicional. Nesse sentido, a contenção melodramática procura equilibrar a intensidade emocional com uma representação mais realista e discreta das experiências humanas, evitando os excessos típicos do gênero melodramático.

Essa abordagem pode ser observada em obras contemporâneas que buscam desconstruir e subverter as convenções do melodrama, explorando nuances emocionais, complexidades psicológicas e ambiguidades morais de maneira mais sutil e subjetiva. A contenção melodramática permite uma abordagem mais refinada e sofisticada das emoções e dos conflitos interpessoais, desafiando as expectativas do público e oferecendo uma visão mais matizada e multifacetada das relações humanas.

Ao adotar a contenção melodramática, os criadores buscam explorar a profundidade emocional e psicológica dos personagens e das situações, sem recorrer aos clichês e às fórmulas previsíveis do melodrama tradicional. Essa abordagem mais contida e introspectiva pode resultar em narrativas mais complexas, ambíguas e desafiadoras, que convidam o público a refletir sobre questões éticas, morais e existenciais de forma mais profunda e reflexiva.

Para finalizar, a contenção melodramática representa uma abordagem mais moderada e refinada do melodrama, que busca explorar as emoções e os conflitos de maneira mais sutil e subjetiva, desafiando as convenções do gênero e oferecendo uma visão mais complexa e matizada das experiências humanas. Aproximamos este recurso enquanto forma de encontrar uma instância realista em diálogo com características melodramáticas.

Ismail Xavier enfatiza que na contemporaneidade o estreitamento das relações entre melodrama e realismo, continuam gerando um complexo debate, havendo vários pontos de convergência, "(...) lembremos *Terra e Liberdade* (1995), de Ken Loach, e *Segredos e Mentiras* (1996), de Mike Leigh, para citar os de maior interesse" (Xavier, 1998, p. 02).

Justamente estes dois filmes destacados por Xavier são bastante influentes como norteadores de meu processo criativo. Mais adiante retornarei estes dois últimos autores e suas obras para trazer alguns paralelos entre o que proponho, os filmes enquanto referência e discutir a instância do melodrama nestas obras.

2 FILMES, IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA E RESPONSABILIDADE

Desde o seu surgimento, o melodrama está ligado à ideia de popular “e em alguns casos teve conteúdo radicalmente político” (Toledo, 2012, p.174). O que encontramos nas bases da origem histórica do melodrama é a radicalidade de enredos que colocam em protagonismo o herói ou heroína pobre, sendo este vitimado por alguém rico ou poderoso, que seria o típico vilão melodramático. No entanto, como observa a pesquisadora:

Mesmo possuindo esta dose de radicalismo e dando voz a uma classe que até então não era representada (muito menos em papel de protagonista), havia muitas vezes um deslocamento das tensões de lutas de classes para outras questões, geralmente a nível moral, e não político (Toledo, 2012, p. 174)

Então, o moralizante e o enredo imutável no qual o bem sempre vence o mal, traz à tona “o otimismo e uma confiança inabalável da Providência: a Providência que ajudará aquele que souber ajudar a si mesmo” (Thomasseu, 2005 *apud* Toledo, 2012, p. 147-145).

Assim como no melodrama clássico não tem espaço para transformação através de ação coletiva, o herói deve empenhar a sua jornada individual, “que basta ser correto para ser ajudado pelas forças do destino e seu final feliz particular” (Toledo, 2012, p. 175).

Quando os vilões são figurados nos filmes de Loach, eles são as instituições, o governo, ou, mais diretamente, o capital. Isto é um avanço em relação ao melodrama, uma vez que não se psicologiza um processo que é histórico” (Toledo, 2012, p.175).¹⁷

A prática de realização de um roteiro e consecutivo projeto de realização me trouxe a este caminho de pesquisa, ampliando conceitualmente um objetivo prático de encontrar no melodrama uma possível estratégia para cinema popular e militante.

A ideia então é partir em busca deste contato com o popular utilizando melodrama como um material a ser desconstruído em seu caráter populista (tradicional e conservador) e em seu pensamento binário, tentando fazer com que ele se refuncionalize, e que em condição com outros materiais ele faça parte de uma construção formal dialética capaz de dar conta de uma representação verdadeira de relações sociais de seu tempo. Com especial responsabilidade para a representação, construção de personagens e situações. Isto se dá pelo poder de agenciamento narrativo, de imagem e palavras na forma fílmica.

É em bell hooks novamente que nos orientamos sobre esta questão que condiciona um aspecto do processo criativo compartilhado aqui:

¹⁷ “A inovação que Ken Loach traz a estética do melodrama é a apropriação dialética deste material, utilizando-o de maneira a refuncionalizar-lo para os fins políticos do cineasta. Tal processo se dá através da criação de uma outra forma, e não apenas uma cópia idêntica do melodrama” (Toledo, 2012, p. 174).

Felizmente alguns cineastas brancos começaram a pensar de forma crítica, em certos momentos, sobre a representação de raça, gênero e nacionalidade. Seria uma dádiva para todos os cineastas se esse grupo resistisse abraçar a noção de que são mais preocupados com a visão artística do que outros grupos. Grupos marginalizados - mulheres brancas, pessoas não brancas e/ou artistas gays, por exemplo - se debatem com o tema da responsabilidade estética, sobretudo em relação ao perpetuamento da dominação. Apesar de esse embate ser com frequência vista apenas sobre uma luz negativa, ele pode elevar a integridade artística quando serve para ajudar o artista a iluminar sua visão e seu propósito. Um cineasta como Derek Jarman foi capaz de usar a exigência de responsabilidade para fortalecer seu trabalho. *Blue* (1993) é um poderoso testemunho a habilidade de lidar abertamente com o político e o metafísico de um modo que não os diminui e ilumina a ambos (hooks, 2023, p. 134 - 135).

Eu enquanto gay, branco mestiço, me sinto incumbido desta responsabilidade ao narrar o mundo, acreditando na potência dessa ferramenta de engajamento afetivo e troca de conhecimento que constitui o contato de um bom filme com o público.

hooks (2023), ao referenciar Stam Brakhage e seu conceito de "ecologia estética", destaca a importância de encontrar um equilíbrio delicado entre a expressão artística sem amarras e a conscientização política na produção artística.

hooks (2023, p. 135) argumenta que é crucial que os cineastas evitem permitir que impulsos sociais e políticos dominem completamente seu trabalho, pois isso poderia comprometer os equilíbrios intrínsecos necessários para criar uma ecologia estética coesa.

A autora observa que cineastas de grupos marginalizados, em particular cineastas negros que foram criados em uma cultura supremacista branca, muitas vezes enfrentam desafios em lidar com a questão da autorização necessária para manter esse equilíbrio. Muitos desses cineastas sentem a obrigação de produzir imagens de resistência como uma resposta à predominância de imagens cinematográficas que preservam e sustentam estruturas de dominação. Essa responsabilidade, embora não prejudique a integridade artística em si, impõe limites aos artistas, especialmente quando essa determinação exagerada passa a dominar toda a produção, perturbando assim o equilíbrio necessário para uma ecologia estética.

hooks entende a complexidade de encontrar esse equilíbrio, indicando que a resistência política na produção artística não deve anular a diversidade e a liberdade criativa. Na dicotomia, a autora enfatiza um equilíbrio que permita tanto a expressão política quanto a liberdade artística, evitando que uma sobreponha a outra. Essa análise crítica oferece ferramentas valiosas sobre os desafios enfrentados pelos cineastas, especialmente aqueles provenientes de grupos marginalizados, ao navegar entre as demandas políticas e as aspirações artísticas.

Acredito que talvez esta seja uma maneira de me reconectar com questões sociais e

políticas no filme e ao mesmo tempo manter o interesse pelo público, em um contraponto à “postura de artistas e intelectuais de esquerda que às vezes insistem em ignorar ou consideram certas formas como inválidas para representar ou tratar de questões sociais e luta de classes” (Toledo, 2012, p. 177).

O que surge desse tensionamento dialético, enquanto estratégia política de utilização de materiais melodramáticos? Existe um projeto político-estético que pretendo alcançar ao criar uma narrativa de ficção para cinema?

Cultura cinematográfica é uma das instâncias primordiais para reprodução e perpetuação da estética supremacista branca. Exigir mudanças no que vemos na tela exigir a criação de imagens progressistas é um modo de transformar a cultura na qual vivemos. Enquanto ninguém fizer essa reivindicação não apenas continuamos reféns da hegemonia e imagética da imaginação coletiva patriarcal supremacista branca capitalista. Como também não teremos olhos para enxergar as visões libertadoras que cineastas progressistas podem nos oferecer (hooks, 2023, p.144).

É este é o ponto principal desta reflexão que me coloco a respeito do acionamento de aspectos melodramáticos como uma estratégia para se chegar a questões políticas e sociais no cinema latino-americano contemporâneo, mais especificamente a partir de uma reflexão que surge da narrativa e encenação propostas para o roteiro e bíblia do projeto *O Nosso Filho*.

Os conceitos de efeitos de realidade ou de revelação do real, associadas a estratégias narrativas pautadas pelos excessos, sentimentos e provocação de emoções contidas no material melodramático, são um campo dialético que dá suporte ao processo criativo de um filme em desenvolvimento, mais especificamente na construção de suas diretrizes estéticas.

Esta estética carrega um peso, peso da ética ao se representar o outro, ao se criar imaginário de possibilidades pela ficção, do impacto individual e coletivo de um filme ao acionar instâncias de revelação do mundo, manejado pelo poder poético e técnico de criar “efeitos de realidade” no discurso fílmico.

Nessa investigação percebo que tais instâncias estéticas são escolhas que mobilizam reações, diversas, plurais, mas sempre carregadas de um senso político, social e cultural que não deve ser subestimado em detrimento dos prazeres do gosto. O filme que desenvolvo é um espaço onde experimento e coloco em prática alguns destes conceitos.

Para o pesquisador e roteirista Doc Comparato (1995, p. 45) cada escritor é livre para escrever o que quiser e para quem quiser; só que, antes de começar, deve pensar um momento no que vai fazer e para quem.

Comparato é um autor muito prático e técnico, seu livro *Da criação ao roteiro* (1995), abrange não só um completo guia da arte e técnica de escrever para cinema como também à televisão. Vale ressaltar que a televisão foi de forte presença na minha formação cultural

infantil. Para além das atividades culturais escolares e esparsas (para não dizer raríssimas), experiências em museus, cinema e teatro; a televisão, ou melhor, a TV aberta, os filmes americanos e teledramaturgias seriadas (as melhores, de caráter infantil, eram produções nacionais), e principalmente telenovelas, formaram meu primeiro e mais impactante repertório de histórias dramatizadas no audiovisual.

Hoje entendidas de forma mais crítica, reconhecendo o recurso e mecanismos de controles ideológicos (criação e manutenção) presentes em todos os processos de realização cultural, em especial dou atenção à produção audiovisual e ao impacto de um gênero que se mostra predominante no gosto popular: o melodrama.

No Brasil, como em qualquer outro país capitalista, o capital e os meios de produção (indústrias etc.) estão nas mãos de uma classe intimamente ligada ao Estado, ou seja, a classe dominante, com uma ideologia que impregna o resto da sociedade. Assim, a ideologia como visão da realidade específica de um grupo como conjunto de ideias e de valores - institucionais, religiosos, políticos, morais, artísticos, etc. -, populariza-se e chega a transformar-se em sentido comum: quer dizer, passa a ser considerada como verdade por toda sociedade. É assim que valores e ideias que caracterizam a classe dominante são preservados. Parece-me que Gramsci chamava este fenômeno de hegemonia. Sem que se deva considerar isso uma militância em nenhum sentido - simplesmente por prudência - não é tarefa alheia ao escritor o fato de estabelecer uma diferença entre ideologia, que é, portanto, uma visão da realidade específica de diversos indivíduos, e hegemonia que entendemos como sendo a conservação da ideologia da classe dominante (Comparato, 1995, p. 44-45).

A visão de realidade, ou criação de realidade, representação de vivências, ou representar possíveis vivências e ideologias, são questões de responsabilidade, e o modo como elas afetam tanto cineastas quanto críticos, e por conseguinte o mundo, é algo que deve estar presente no processo criativo dos artistas.

Enquanto críticos culturais declaram que a era pós-moderna é a era do nomadismo, a época em que identidades e limites fixos perdem sentidos e tudo está em fluxo, no qual cruzar fronteiras está na ordem do dia, a verdade é que para a maioria das pessoas é muito difícil se afastar de limites conhecidos e fixos, em especial limites de classe. Nesta era de misturas híbridismos, a cultura popular, sobretudo o universo dos filmes constitui uma nova fronteira que nos oferece uma sensação de movimento de distanciamento daquilo que é familiar para que nos aventuremos no mundo do outro e além. Isso vale tanto para as pessoas que não tem muito dinheiro ou tempo livre quanto para o resto de nós. Filmes continuam a ser o veículo perfeito de introdução a certos ritos de passagem que se tornam a experiência-padrão da travessia de fronteiras para todos os que desejam conferir a diferença e o diferente sem ter de se envolver na prática com “o outro” (hooks, 2023, p. 18-19).

Característica marcante na infância de muitos brasileiros de origem menos abastadas (mas não restrito a elas), cuja infância aconteceu no momento de transição mais efetiva dos modelos de exibição popular de cinema para a intimidade dos lares, com a cultura de filmes

em TV aberta e massiva aparição de locadoras de vídeo, os filmes me causaram impacto a ponto de querer fazê-los.

Uma visão de realidade perpetrada pela própria indústria criou em mim um olhar romântico para possibilidade de me tornar um cineasta. A vida real me coloca diante das imbricadas e frustrantes relações hegemônicas que pautam o fazer cinema, sua complexidade econômica, institucional e principalmente poética, artística e estética.

É daqui, de dentro para fora, de onde partem as ideias que pretendo compartilhar. Enquanto cineasta, venho nos últimos anos vivenciando uma contradição interna relacionada ao meu processo de criação artístico-industrial e o impacto de minha obra no mundo.

Quais motivações e quais reflexões surgem no processo de feitura de um filme de ficção que se intenciona um filme popular, mas ao mesmo tempo queira se posicionar como uma ferramenta política de conscientização e problematização de questões sociais da classe trabalhadora periférica?

No processo de elaboração do roteiro para o longa-metragem *O Nosso Filho*, que se encontra em processo de desenvolvimento de argumento e roteiro, a proposta é explorar as questões íntimas e afetivas do universo familiar suburbano, atravessado por uma visão crítica, social e cultural da relação familiar e dos personagens que a integram.

Questões que estão mesmo na trama, quando decido que as situações que motivam a ação dos protagonistas reverberem do/no âmbito coletivo a seu redor, catalisando uma ação política organizada de personagens secundários que juntos devem tomar o protagonismo da trama. Aqui as relaciono ao imaginário melodramático. A ideia é analisar como esse conceito perdura e atua em diversas formas culturais hegemônicas, com foco nas representações de minorias no cinema popular.

Neste aspecto os ensaios de hooks provocam pesquisadores, críticos e cineastas a refletir sobre a questão da responsabilidade estética e sobre a hegemonia das representações, em especial com foco na representação da negritude no cinema industrial hegemonicamente masculino e embranquecido.

Embora os estudos culturais e/ ou estudos de cinema tenham gerado muitos trabalhos críticos que questionam velhas imagens raciais colonizadoras – sobretudo no que diz respeito à representação da negritude – e criam uma compreensão sobre perspectivas e responsabilidades, alguns cineastas parecem não terem entendido a mensagem (hooks, 2023, p. 27).

Trazendo o trabalho de Quentin Tarantino e Larry Clark (cineastas estadunidenses, que transitam entre o cinema comercial popular e o circuito de recepção crítica) para o escopo de análise, hooks (2023, p.28) expõe a maneira como imagens ditas transgressoras sobre o

“outro” não branco são usadas nas produções desses cineastas sem que sejam desafiados estereótipos ou estruturas de dominação existentes.

A abordagem de hooks se aproxima tanto das reflexões de suas raízes (estudos culturais) quanto da abordagem metodológica da crítica de processo¹⁸ e da teoria de cineastas. Tendo esta última, apontado à elaboração da teoria da atenção especial em relação a feitura da obra, a reflexão sobre seu processo, não somente, mas também considerando sua recepção, seu produto final, o filme, que por vezes parte do próprio cineasta, ou do contato do pesquisador com o próprio filme. Destaca-se a teoria de cineastas em sua perspectiva analítica, a reflexão crítica em torno de uma obra não é acompanhada de juízo de valor.

O conceito de cineasta, na teoria dita, designa um pensamento sobre o cinema. O conceito de autor designa uma visão do mundo que caracteriza o sujeito exprimindo-se no cinema. A noção de autor tem por destinatário o receptor, seja ele espectador ou crítico. A noção de cineasta teórico tem por destinatário quem faz filmes e se interroga sobre esse seu fazer bem como sobre a essência daquilo que faz, o cinema (Cunha, 2017, p. 25).

O estudo conduzido por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria (2015) introduz a Teoria dos Cineastas como uma visão singular dentro do campo dos estudos cinematográficos, onde se procura investigar a perspectiva teórica dos próprios realizadores em relação aos seus processos artísticos. Este enfoque, embora ainda em fase de desenvolvimento ascendente, demonstra evolução significativa nos últimos anos, ganhando uma maior sistematização e organização, ainda que já tenha apresentado exemplos nas décadas anteriores:

Em alguns exemplos de antologias do cinema, anteriores mesmas ao livro de Aumont, temos a inserção de textos ou fragmentos de pensamentos de cineastas, como é o caso de *A experiência do cinema* (1983) organizado por Ismail Xavier, o que demonstra que as construções teóricas de cineastas já aparecem consideradas em livros de teorias cinematográficas e esse espaço para discutir essas propostas foi ganhando notoriedade ao longo dos anos (Ferro, 2021, p. 52).

Ao discutir sobre a distinção entre abordagem e metodologia em *Ver, ouvir e ler os cineastas* (2016), os autores destacam alguns pontos cruciais. Primeiramente, o termo cineastas engloba todos os profissionais envolvidos na produção cinematográfica, do elenco à finalização. Além disso, a teoria dos cineastas é considerada como um ponto de chegada na

¹⁸“Esse percurso contínuo em permanente mobilidade nos leva, de volta, ao conceito de inacabamento intrínseco a todos os processos. Tomando a continuidade e a incompletude como aspectos que lhe são inerentes, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. Nesse sentido, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca talvez seja o desejo do encontro da obra que satisfaça plenamente” (Salles, 2021, p. 06).

investigação, não como ponto de partida. Os materiais bibliográficos preferenciais são aqueles produzidos pelos cineastas, incluindo livros, entrevistas e roteiros, e os filmes em si também são fontes de análise. A reflexão sobre esse material deve ser analítica, não se limitando a uma mera aceitação do discurso do cineasta, e que o processo criativo dos mesmos deve ser objeto de pesquisa.

A argumentação central sustenta que, para um artista ou cineasta desenvolver um estilo próprio e alcançar originalidade em seu trabalho, é crucial uma reflexão teórica sobre suas obras (Graça; Baggio; Penafria, 2015, p. 21). Tal movimento de análise não apenas ajuda a identificar os principais pontos e desafios do trabalho criativo, mas também a manter a reflexividade como elemento fundamental do processo criativo.

Nesse sentido, o que é central nesta abordagem¹⁹, encontra-se presente nas expressões verbais, escritas e na própria obra fílmica dos cineastas. Isso sugere uma estreita ligação entre a teoria presente nos filmes e o processo criativo, uma vez que os cineastas possuem uma posição privilegiada em relação a este último.

Se com Barthes temos a morte do autor, com a Teoria de Cineastas temos o destaque para os criadores de cinema, como protagonistas também de uma construção teórica. Porém, vale lembrar, como apontam os autores aqui citados, que quem faz teoria são os pesquisadores e pesquisadoras, o cineasta não precisa disso, ao contrário, fornece o material primordial para que a construção teórica aconteça e assim podemos considerá-los teóricos *in fieri* (Ferro, 2021, p. 62).

Dessa forma, a teoria desenvolvida pelos cineastas está intimamente enraizada em seu processo criativo, enquanto este, por sua vez, é influenciado por essa mesma teoria, estabelecendo uma relação simbiótica entre ambos (Penafria, Vilão, Ramiro, 2016, p. 100).

Retornando a *beel hooks*, talvez seja possível perceber, em sua contribuição reflexiva em torno do cinema, um certo ímpeto da abordagem da teoria de cineastas. As conversas e entrevistas são cruciais, para a autora, pois possibilitam uma troca entre o crítico e o cineasta. Ela ironiza:

Ao contrário de Tarantino, que afirma que seria crítico se não fosse cineasta, eu não consigo me imaginar fazendo filmes, principalmente porque é um processo completamente oposto à escrita crítica feita por uma única pessoa. Mesmo que consideremos o diretor individualmente responsável pelo produto, fazer cinema é um incrível processo colaborativo. Isso é ainda mais verdadeiro no caso de filmes realizados com grandes orçamentos. Espero que discussões futuras sobre raça, sexo e classe no cinema exponham e analisem mais o que acontece nos bastidores (hooks, 2023, p.29).

¹⁹ “A *Teoria dos cineastas* é, como referido, mas que é necessário reafirmar, uma abordagem e não uma metodologia. Mas, com efeito, o principal objetivo é percorrer um determinado caminho metodológico no âmbito dos estudos científicos sobre cinema ou, de modo mais alargado, nos estudos sobre a imagem e sobre o som” (Penafria; Baggio; Graça; Araújo, 2016, p. 10).

Penso sobre o processo de criação de um roteiro de ficção, eu me coloco neste campo de produção de reflexões sobre “responsabilidades”, direcionando tanto o fazer quanto o entender os mecanismos de criação por uma perspectiva teórica, pensando em narrativa, representação e engajamento popular.

hooks (2023, p. 29) denuncia que Spike Lee, quando questionado tanto sobre as imagens homofóbicas de personagens gays em seus filmes como sobre seus retratos misóginos das mulheres, desdenhou da questão de responsabilidade, sugerindo que apenas documentava a vida como ela é.

Para a autora essa recusa em abordar criticamente o significado e as mensagens transmitidas por seu trabalho, independentemente de o conteúdo refletir ou não suas crenças, enfraquece a necessidade de uma audiência crítica e um pensamento crítico sobre representações. Ela complementa sobre essa falta de responsabilidade por parte do autor idealizador de uma proposta narrativa, ainda em diálogo com falas do diretor Spike Lee:

Qualquer um que, em algum momento, tenha explorado caracterizações racialmente estereotipadas que degradam as pessoas negras e perpetuam a supremacia branca, sem dúvida, poderia argumentar que estava simplesmente retratando a vida como ela é. Pensar de maneira construtiva sobre responsabilidade não reduz, de modo algum, a integridade artística ou uma visão artística; pelo contrário, as fortalece e potencializa. Muito da magia do cinema reside em seu poder de nos oferecer algo que vai além da vida como ela é. Escrevi mais ensaios críticos sobre o trabalho de Spike Lee do que sobre qualquer outro cineasta. Muitas vezes, os leitores concluem erroneamente que não consideram o trabalho dele cativante. Na verdade, há um momento mágico em cada um dos filmes de Spike Lee, e fico sempre ansiosa para ver seu trabalho e viver esses momentos. Ao público que me questiona sobre o trabalho de Spike, sobretudo o público não acadêmico, eu digo que não desejo detonar seus filmes, mas oferecer uma perspectiva crítica que possa ser útil para o público e permitir que repensemos e vejamos sua obra sob uma nova luz. A intenção é que todos os textos críticos e discussões sobre cinema vivido, raça, classe e sexo nas telas sejam construtivos; os filmes não nos oferecem apenas a oportunidade de reimaginar na tela a cultura que conhecemos intimamente, eles criam a cultura (hooks, 2023, p. 29 -30).

bell hooks parte de sua experiência como professora para compreender que foi com o uso do cinema como ferramenta pedagógica que a levou, como crítica cultural e teórica feminista, a escrever sobre filmes. Interessada principalmente na forma como eles criam discursos públicos populares sobre raça, sexualidade e classe, ela queria falar sobre o que esses discursos estavam dizendo, especialmente questionando certos filmes elogiados pela crítica.

A reflexão sobre o papel pedagógico do cinema permeia este texto, evidenciando que, querendo ou não, os filmes desempenham um papel significativo na formação de muitas pessoas. A autora destaca que, mesmo que os cineastas não tenham a intenção explícita de ensinar, os filmes carregam consigo lições implícitas que podem impactar profundamente o

público.

E mesmo que grande parte das pessoas diga que vai ao cinema para se divertir, verdade seja dita, muitos de nós, e me incluo aí, vamos ao cinema para aprender coisas. Muitas vezes, o que aprendemos transforma nossas vidas de algum modo. Nunca vi alguém dizer que escolheu ver um filme esperando uma transformação total, - que ao sair do cinema sua vida nunca mais seria a mesma – e, ainda assim algumas pessoas afirmam que nunca mais foram as mesmas depois de assistir a um determinado filme (hooks, 2023, p. 17-18).

Não importa se chamo isso de suspensão voluntária da descrença²⁰ ou de submissão pura e simples na escuridão do cinema; a maioria do público escolhe se entregar, mesmo que seja apenas por um momento, às imagens retratadas e às imaginações que essas imagens criam.

Como cineasta, acredito que essa submissão, essa sedução deliberada ou dissimulada, nos fascina e nos move enquanto impulso criativo e transformador. É exatamente nessa tentativa de entender criticamente o que acontece nesse momento e como o filme age nas pessoas que buscamos algumas ferramentas e reflexões.

O pensamento crítico de bell hooks que me guiou condiz com a questão da responsabilidade estética, como o peso da representação molda certos trabalhos ao explorar o tema das imagens de resistência. hooks nos ensina que mudar a forma como vemos imagens é certamente uma maneira de mudar o mundo ou também de perpetrar certas instâncias de seu modo operante.

hooks compartilha uma revelação pessoal para continuar sua incursão na exposição das potências de impacto pessoal e transformação coletiva, que não podemos subestimar ao pensar no impacto didático de um filme. Ela, ao longo dos últimos dez anos, percebeu que seus alunos absorviam mais sobre raça, gênero, sexualidade e classe por meio de filmes do

²⁰ “A expressão "suspensão de descrença" foi cunhada pelo poeta inglês Samuel T. Coleridge no século XIX e, desde então, tem sido usada de forma extremamente livre. A primeira ocorrência da frase aparece no prefácio à segunda edição das Baladas Líricas (1802), a respeito da divisão de tarefas entre os dois co-autores, Coleridge e Wordsworth. De acordo com o texto, naquela obra, Wordsworth se ocupou das coisas cotidianas, com a intenção de “acordar a atenção da mente da letargia do hábito e direcioná-la para as belezas e maravilhas do mundo à nossa volta”. Já Coleridge teria se dedicado às questões relativas às pessoas e personagens de natureza romântica “de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma aparência de verdade suficientes para prover a essas sombras da imaginação aquela momentânea suspensão voluntária de descrença que constitui a fê poética” (Coleridge, 2004, ênfase adicionada). Desde então, essa ideia foi repetida à exaustão, geralmente sem explicações sobre seu significado e sem a inclusão da palavra voluntária, que era importante para seu significado original. Na interpretação mais frequente, a suspensão de descrença é entendida como o abandono da capacidade crítica diante do apelo imersivo de um universo ficcional (por exemplo, em Laurel, 1993; Murray, 1998). Entretanto, essa compreensão perde de vista o significado original da expressão para Coleridge ao deixar de levar em conta, por exemplo, a diferenciação entre descrença e ausência de crença, em que a primeira (descrença) é associada à ação voluntária, intelectual, racional, enquanto a ausência de crença é caracterizada pela ausência de poder e estagnação. Assim, para Coleridge, a suspensão voluntária de descrença não corresponderia a deixar-se levar pela ilusão e seria mais um acordo de cooperação que uma concessão” (Tomko, 2007).

que através da leitura de bibliografia teórica recomendada. Essa constatação ressalta a potência da imagem como um veículo de aprendizado que transcende as barreiras da sala de aula.

Além de serem veículos narrativos para discursos sobre questões sociais, os filmes também funcionam como um ponto de partida comum, proporcionando uma experiência compartilhada que serve como base para diálogos sobre temas polêmicos. A autora destaca a eficácia de usar filmes como ponto de partida para ensinar teoria feminista complexa, observando como os alunos se envolvem em debates vigorosos ao aplicar conceitos previamente abstratos às suas próprias experiências. Essa relação pedagógica se dá em várias instâncias na relação que as pessoas têm com os filmes, e podem ser tanto positivas quanto negativas.

É a introdução nos filmes de discursos contemporâneos sobre raça, gênero, sexualidade e classe que se cria no cinema dominante um espaço para intervenção; este é um dos principais pontos da autora que aproximo de meus estudos.

Essa intersecção de ideias remete à compreensão da imaginação como uma construção e desconstrução contínua da visão de mundo, que alcança a todos, indo além de uma mera categoria formal e estrutural do gênero narrativo.

O imaginário melodramático transcende sua função como uma categoria formal, transformando-se em uma ferramenta que contribui para a manutenção de ideias e modos hegemônicos de visão de mundo. Essa aparência reflete não apenas a natureza estética do melodrama, mas também seu impacto social e político, particularmente no que diz respeito à representação de grupos historicamente marginalizados e perseguidos, isto é, as classes trabalhadoras das comunidades periféricas, mulheres em especial as não brancas de comunidades periféricas, pessoas com orientação de gênero dissidentes, em especial a comunidade LGBTQIAPN+.²¹

No terreno da imaginação melodramática, a conexão entre o melodrama e a pedagogia dos sentimentos emerge como um aspecto crucial, e proporciona uma lente através da qual examino como as narrativas melodramáticas moldam as percepções coletivas e relevantes para a construção de uma visão de mundo normativa e excludente.

²¹ Vale considerar a cinematografia contemporânea associada diretamente ao melodrama queer através da filmografia de diretores como Pedro Almodóvar, Rainer Werner Fassbinder, Todd Haynes, Wong Kar Wai, Karin Ainoz, a exemplificar os de maior destaque midiático, de crítica e de debates e teorizações em torno de seus processos. E dos quais me aproximo mais nas intenções estéticas apontadas como norte no processo criativo em desenvolvimento.

Nesse contexto, a discussão sobre a representação de minorias no cinema, especialmente em tramas protagonizadas por personagens de origem periférica, como o universo que pretendo adentrar no âmbito ficcional do filme que escrevo, ganha uma nova dimensão. Portanto, a inter-relação entre o imaginário melodramático e representação de classe, raça, gênero e sexualidade no cinema comercial, oferece uma base conceitual para examinar como as narrativas cinematográficas não apenas refletem, mas também moldam as perspectivas sociais, políticas e culturais na interseção entre arte e sociedade.

Por isso, o enredo central do filme em desenvolvimento mostra personagens de origem periférica, especificamente uma mãe solo, Patricia, e seu filho, Caio, que enfrentam adversidades devido às peculiaridades de suas existências. A trama mergulha nas complexidades das relações familiares e sociais, expondo a intimidade de Patricia e Caio, ambos submetidos a um julgamento público severo, especialmente em relação à sexualidade da criança e à configuração não nuclear da família, que inclui a presença da tia e da prima de Patricia.

2.1 POLÍTICA NO PROCESSO CRIATIVO

Inicialmente, a trama está voltada para o conflito de um indivíduo com a ordem social, a problemática da separação entre a lógica material e prática do mundo capitalista e as determinações individuais em meio à modernidade. A liberdade do homem moderno, apesar dos ideais de autonomia, ainda se vê vinculada às estruturas políticas e econômicas, onde a capacidade real de exercer essa liberdade pode ser comprometida. Trata-se de uma dualidade entre o objetivo social e o subjetivo na experiência contemporânea.

A dualidade expressa neste contexto transcende as dimensões do processo de criação cinematográfica, envolvendo o confronto do autor com uma variedade de questões artísticas, políticas, pessoais, históricas e estéticas; dualidade colocada não apenas na elaboração do filme, mas também em sua perpetuação no mundo, no contato com o público, o espectador e o outro, intrínseca à prática artística e à construção do filme *O Nosso Filho*.

Explorar mais profundamente essa dualidade implica refletir sobre os aspectos pessoais e políticos envolvidos na criação artística, questionando a responsabilidade política do artista em relação a este momento específico e a esta obra cinematográfica. Surge a necessidade de ponderar como o comprometimento com questões políticas no fazer artístico pode se configurar como uma prática militante, orientada para o engajamento em temas politizados, sem negligenciar a qualidade artística, sensível, inventiva e atrativa de uma obra popular.

Portanto, ao enfrentar a dualidade inerente ao processo criativo e à responsabilidade política de meu ofício, busco unir o comprometimento social à qualidade artística e tal desejo se torna um desafio que, quando bem-sucedido, pode resultar em uma obra cinematográfica impactante, socialmente relevante e esteticamente significativa.

Como orientar o compartilhamento da criação audiovisual nessa rede de relações coletivas que é o cinema? As perguntas são várias, e as reflexões que surgem se aprofundam no processo de criação de um projeto de filme de longa metragem, em especial na sua construção narrativa e proposta de encenação.

A ideia não é priorizar somente uma abordagem teórica de aspectos formais, técnicos e poéticos da escrita para cinema, mas também uma reflexão sobre ferramentas e estratégias narrativas para cinema e seus possíveis impactos sociais, comunitários, individuais e coletivos. Filmes geram debates, filmes provocam ideias e sentimentos. Todo projeto de narrativa não é neutro. Ele carrega um projeto político.

A esse respeito, penso e trago os filmes dos irmãos Jean-Pierre e Luc Dardenne à discussão. Filmes como *Rosetta* (1999), *Dois dias, uma noite* (*Deux jours, une nuit*, 2014) e *Tori e Lokita* (*Tori et Lokita*, 2022) compreendem tanto a responsabilidade ética de um cinema social quanto o caráter conjunto do realismo com o melodrama, e, tal como a obra de Mike Leigh e Ken Loach, denunciam problemas sociais sem a neutralidade indiferente do naturalismo e melodrama clássicos, que buscavam mais o prazer fetichista e escapista pela imagem em sua estética.

No processo e resultado do trabalho criativo destes realizadores evidenciamos também, operando de forma muito relevante a contenção entre o atravessamento das instâncias melodramáticas o trabalho de construção dramática/narrativa e de encenação. Os excessos são contidos e explorados de forma mais sensível e ponderada, o que potencializa seus momentos de engajamento corporal, sensorial e afetivo.

Rosetta (1999) e *Dois dias, uma noite* (2014) tratam da temática do trabalho, e de como se manter no trabalho pelas adversidades e acidentes da vida. Já *Tori e Lokita* (2022) pensa o exílio, a questão dos refugiados e da diáspora africana à Europa. Filmes que, como acima desenvolvido, não se submetem a uma única estética e aprofundam a dualidade expressa entre projeto fílmico e seu caráter político, criando assim discursos.

Para desenvolver o problema: o cinema, em especial a ficção, como ferramenta pedagógica, para mim é próximo da crítica cultural e da teoria feminista de bell hooks, no interesse em discutir maneiras e encontrar estratégias para pensar como os filmes criam

discursos de públicos populares sobre raça, gênero e sexualidade e classe, falando sobre o que esses discursos estão falando e para quem. Aqui um ponto crucial:

Ainda que muitos críticos de cinema acadêmicos tradicionais estejam convencidos de que a arte popular jamais pode ser subversiva revolucionária a introdução nos filmes de discursos contemporâneos sobre raça sexo e classe criou no cinema dominante um espaço para a intervenção crítica. Com frequência múltiplos pontos de vista são expressos em um único filme que pode combinar posições incrivelmente revolucionárias e conservadoras. Essa mescla de posições tende a tornar-se difícil para o público ler criticamente o conjunto da narrativa fílmica. Mesmo que os espectadores não estejam de forma alguma passivos e consigam assistir a um filme de modo seletivo, também é verdade que certas mensagens “recebidas” raramente são medidas pela vontade do público. Ademais, se o indivíduo é capaz de impor uma interpretação progressista à narrativa visual de um filme cuja mensagem política é profundamente reacionária, esse ato de mediação não altera os termos do filme. É preciso distinguir entre o poder dos espectadores de interpretar um filme de maneira a torná-lo palatável para o mundo no qual vivem e as estratégias persuasivas empregadas pelos filmes para imprimir uma visão específica em nossa psique. O fato de que algumas pessoas podem ir ao cinema como espectadores existentes não altera constatação de que importar não importa qual sofisticada sejam nossas estratégias de crítica e intervenção em geral a maioria é seduzida pelo menos por algum tempo pelas imagens exibidas na tela elas têm poder sobre nós e nós não temos poder sobre elas (hooks, 2023, p. 20).

É através dessa ideia de sedução pela moral, ou pacto estabelecido com espectadores através da narrativa fílmica “que adentramos o terreno do imaginário melodramático, aqui o temos o melodrama como matriz protagonista, mas não exclusiva, tendo a pornografia, o musical e o horror como companheiras” (Baltar, 2019, p. 17).

O que me motiva? Quais estratégias abandono ou aplico para não perder a coerência, mesmo que contraditória em mim, de construir um repertório/produção artística crítica e combativa de orientação marxista? Repertório este que compreendo como um método de análise histórico-materialista que acompanha meu processo criativo e de pesquisa.

Essa perspectiva marxista²² tem sido potencializada durante esses últimos anos, com suporte didático de camaradas que utilizam as redes sociais para compartilharem debates e a ciência marxista e suas distintas aplicações e principalmente urgência de sua atualização e aplicação em nossas práticas intelectuais e artísticas.

A tendência marxista já norteou um momento importante para o pensamento teórico do cinema e retomarei aqui em minhas reflexões alguns aspectos das teorias do terceiro cinema como suporte para tais relações e a crítica cultural (*queer* e feminista).

²² No *Prefácio da Contribuição à crítica da economia Política* (1977), Marx identificará a arte como parte da supra-estrutura, ao lado das formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, compondo as formas ideológicas (Marx, 1977, p. 25), pelas quais os homens tomam consciência do conflito entre as forças produtivas materiais e as relações sociais de produção de uma determinada sociedade. Para Marx, então, a arte está ao lado e à serviço dos grupos dominantes que exploram os sujeitos dominados (trabalhadores) que são parte da matéria-prima dos meios de produção à obtenção do lucro de poucos, estes que se valem da supra-estrutura, ou melhor, são dela o resultado (os poucos detentores do poder material)

Os cineastas do Cinema Novo por exemplo, movimento cinematográfico brasileiro que faz parte do contexto mais amplo do *Nuevo Cine Latinoamericano*, criticaram o gênero melodramático por considerá-lo alienante e associado a uma ideologia pequeno-burguesa. Eles viam o melodrama como uma forma de cinema que não exigia esforço intelectual do espectador, levando-o a reagir de maneira mecânica e condicionada às emoções apresentadas na tela.

Glauber Rocha, um dos principais expoentes do Cinema Novo, rejeitava não apenas o melodrama, mas também a tradição cinematográfica brasileira anterior ao movimento.

“O Cinema Novo, por isso, não faz melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido, a Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos, Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre” (Rocha, 1965, s/p).

Rocha recusava veementemente um conceito comercial, tradicional do gênero melodramático caro aos anos 30/40 na cinematografia latinoamericana²³, os romances, os filmes de amor, cuja mocinha protagonista perseguida ou apossada pelo destino, vive as desventuras e intempéries em busca do amor romântico, a mulher idealizada pela tradição judaico-cristã moderna patriarcal.

Rocha via o melodrama como uma forma artística ligada ao cinema comercial, que promovia uma identificação passiva por meio de personagens patológicos, em contraste com a busca por personagens históricos conscientes e engajados politicamente.

A recusa do melodrama por Rocha, no entanto, também se mostra apenas em relação a uma forma específica de melodrama, aquele realizado em Hollywood, enquanto parece não desprezar de todo algumas produções nesse tom realizadas no Brasil. Sua Revisão Crítica foi dedicada a Humberto Mauro, que realizou, dentre outros, o filme *Argila* (1940) — que segundo Cláudio Aguiar Almeida (1999) unia enredos melodramáticos a uma estratégia de propaganda do Estado Novo. Ismail Xavier (2003) lembra que foi por meio de adaptações de obras de Nelson Rodrigues que o Cinema Novo acessou o melodrama, o que é o caso do filme *Boca de Ouro* (1962), dirigido Nelson Pereira dos Santos, que seguiu mantendo forte interesse no gênero ao longo da sua carreira, e que foi citado enfaticamente por Rocha em sua Revisão Crítica como figura fundamental para a formação estética e política do Cinema Novo. O elogio de Rocha a temas nacionais, e à forma melodramática dos filmes desses cineastas mostra que o melodrama não necessariamente pauta os ideais ditos imperialistas do cinema norte-americano, e sim que o gênero se adequa perfeitamente à realidade brasileira e latino-americana (Terao, Marques, 2021, p.306).

²³ Cf. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina, escrito por Silvia Oroz* (1999).

Essa crítica ao melodrama estava inserida em um contexto mais amplo de busca por um cinema politicamente engajado e esteticamente inovador, que rompesse com as convenções do cinema comercial e buscasse uma linguagem cinematográfica mais complexa. Os cineastas do Cinema Novo e do Nuevo Cine Latinoamericano pensaram um cinema capaz de promover conscientização política e social entre o público.

O que nos interessa não é abordar de maneira homogênea uma estética dos cineastas do NCL, uma vez que a grande diversidade de formas e pensamentos empregadas em seus muitos filmes mostra o limite de tal abordagem. Nem será o objetivo a comparação entre o discurso e a forma desses filmes em relação à produção do melodrama, uma vez que a prática cinematográfica de grande parte dos cineastas não era voltada a um cinema narrativo que pudesse ser diretamente aproximado ou distanciado do melodrama, mas a produções que misturavam outros domínios como o documentário, o experimental e o ensaio, que sequer faziam menção a esse gênero, por eles descartado. A relação que o NCL estabelece com o melodrama é teórica e crítica. Em textos de alguns dos cineastas há menções diretas ao gênero, em chave de recusa, ao mesmo tempo em que surgem proposições de estéticas alternativas a ele. Neste primeiro momento, então, discutiremos como as ideias de “novidade” trazidas por esse cinema se chocam diretamente com o “velho” cinema feito na América Latina. Tomaremos a liberdade de interligar reflexões provenientes de diferentes países, mas pertencentes a um mesmo contexto, uma vez que para além das particularidades do nacional, havia uma consciência continental nesse cinema latino-americano que partilhava experiências comuns, como lembra Dávilla (op. cit.) (Terao, Marques, 2021, p. 303).

A crítica dos cineastas do Cinema Novo ao gênero melodramático estava relacionada à visão de que o melodrama não contribuía para a construção de uma consciência, sendo considerado um obstáculo para a realização de um cinema verdadeiramente engajado.

É aí que para Terao e Marques “o melodrama como discurso de amplo impacto coloca em xeque as intenções e métodos do cinema revolucionário” (2021, p. 307).

Esta revisão histórica de conceitos e procedimentos empregados na teoria e na prática nos revela que apesar dos esforços para evitar o melodrama e a visão do cinema como mera distração, o cinema latino-americano, especialmente aquele mais engajado politicamente, acabou sendo influenciado pela tendência melodramática que o caracterizou em épocas anteriores ao surgimento do Nuevo Cine Latinoamericano.

A partir dos anos 1970, houve uma retomada do melodrama na América Latina²⁴, assim como do cinema de gênero como um todo, mas agora com uma incorporação significativa de elementos de denúncia política em diversas obras. Isso sugere uma complexa relação entre a forma cinematográfica e os contextos políticos e sociais da região, destacando a persistência de certas narrativas e estilos mesmo em meio a mudanças e tentativas de renovação²⁵.

O que estava em pauta, além dos ideais estéticos e do desejo de fortalecer uma revolução transnacional na América Latina, era uma disputa entre ideias de cinema

²⁴ Cf. Juana Suárez (2014)

²⁵ Cf. Jesús Martín-Barbero (1997)

popular. Os cineastas do NCL reivindicavam uma noção revolucionária marxista de popular, como algo surgido do povo, construído junto a ele. No entanto, o melodrama enquanto forma que prevaleceu não só no cinema comercial, mas também dentro desses cinemas novos, aciona o que Jesús Martín-Barbero pontua como “a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (1997: 304). A isso não se pode escapar: o reconhecimento do povo a partir das mediações culturais (Terao; Marques, 2021, p. 303).

Neste contexto destacamos a contribuição de Silvia Oroz, importante pesquisadora e autora cujo trabalho contribui significativamente para a compreensão do melodrama na América Latina. Em seu livro *Cinema de Lágrimas* (1999), Oroz analisa a presença e a influência do melodrama na cinematografia latino-americana, destacando como o gênero é utilizado pelos cineastas da região para abordar questões sociais, políticas e culturais.

Na pesquisa de Silvia Oroz, ela enfoca principalmente países latino-americanos que possuem uma rica tradição cinematográfica e uma forte presença do gênero melodramático em suas produções. Alguns dos países abordados em sua pesquisa podem incluir o México, Argentina, Brasil, Cuba, Venezuela, Bolívia, Peru e Porto Rico. Esses países representam uma variedade de contextos culturais e históricos nos quais o melodrama desempenhou um papel significativo no desenvolvimento do cinema latino-americano e na expressão das identidades locais e das questões sociais da região.

Projetos morais em polaridade, retomo agora a ideia de narrativas e o momento político do qual faço parte e no qual pretendo através de meu ofício somar ferramentas para potencializar transformações sociais. Proponho um filme de apelo popular, em um campo de disputa política e representação do mundo.

De tempos em tempos, os trabalhadores vencem, mas só provisoriamente. O verdadeiro fruto de suas batalhas não repousa no resultado imediato, mas na união cada vez mais abrangente dos trabalhadores. Esta união é favorecida pelos meios de comunicação mais desenvolvidos, criados pela indústria moderna e que colocam os trabalhadores de localidades diferentes em contato uns com os outros (Marx; Engels, 2021, p. 39).

Para o processo de realização, este parece ser um espaço de experimentação e provocação política muito rico. Exploro não apenas no campo teórico e crítico, mas também na prática da criação de um roteiro de ficção. Ao desenvolver essas ideias, revelo a potência de uma abordagem narrativa. Dessa maneira, talvez seja necessário, para um cinema latino-americano, ter como objetivo a criação de uma pedagogia que promova a valorização do idioma que nosso cinema domina. A conciliação entre a imaginação melodramática e o engajamento político no cinema latino-americano pode representar a união da reflexão crítica com a linguagem do povo. Ou a possibilidade de “uma gramática de lágrimas para escrever revoluções” (Terao; Marques, 2021, p. 303).

Pode um filme ser envolvente, realista, popular, crítico e didático, sendo positivo no que diz respeito à organização popular e à consciência de classe que surge no contexto periférico?

No Brasil, uma nova geração de cineastas queer como Fabio Ramalho, Julia Katharine e Daniel Nolasco assumem o melodrama como um referencial narrativo e estético. Karim Aïnouz, por sua vez, classifica *Praia do Futuro* (2014) como um melodrama masculino, e *A Vida Invisível* (2019), sua ficção mais recente, foi mundialmente divulgado como um “melodrama tropical”. Em entrevista sobre o filme, Aïnouz (Massuela, 2019) explicita sua percepção do melodrama enquanto um gênero essencialmente político, um posicionamento que vai de encontro ao pensamento do NCL e da leitura de teóricos como Ismail Xavier. Segundo o cineasta, “O melodrama não trabalha na chave da vitimização, mas da resistência, da resiliência” (op. cit). Um paradigma oposto ao defendido por Xavier, que definia o melodrama como uma “pedagogia sentimental” (1993) que, ao vitimizar suas personagens, cria a polaridade do Bem contra o Mal e diminui o potencial de reflexão política do cinema. (Terao, Marques, 2021, p. 303).

Relacionar bell hooks e sua análise crítica da representação de raça, gênero, sexualidade e classe e a relação didática, de representação e de debate político à ideia de melodrama, enquanto imaginário moderno me parece um caminho interessante de diálogo e reflexão. Principalmente para ampliar o horizonte de possibilidades políticas na narrativa ficcional. O pensamento em torno do poder pedagógico, de debates e possibilidades narrativas no cinema perpassa o trabalho de reflexão crítica na teórica e na criação, fortalecendo a necessidade de uma audiência crítica e um pensamento crítico sobre representações.

Discursos filmicos que se destinam a “seduzir, pedagogicamente” (Baltar, 2019. p. 19) seu público. É justamente no intuito de garantir a eficácia de tal sedução e de tal pedagogia, que é fundamental colocar em debate os consolidados conhecimentos da “ficção clássica-narrativa” (Baltar, 2019), que por sua vez, também se apropriou das estratégias de pedagogia das sensações do modelo melodramático em seus formatos teatral e literário. Algumas características marcantes do gênero melodramático ainda no escopo da ficção de narrativa clássica podem auxiliar a interpretação.

A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de haver tais polarizações definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contra ou a favor do poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas o fato de que o gênero tradicionalmente abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade. Na parábola moral, embora o triunfo da virtude seja o roteiro tradicional e o final feliz prevaleça na indústria, o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica. Em verdade, o melodrama tem o reduto por excelência de cenários de vitimização (Xavier, 1998, on-line).

Baltar provoca encontrando em Brooks um elogio às encenações do teatro do melodrama clássico num contexto de consolidação da Revolução burguesa, as quais traziam como figura da heroína uma plebéia que vence um vilão aristocrático. Já Elsaesser (1987) identifica como elemento crítico e irônico com relação à ideologia burguesa dos anos 1950 o excesso operado nos melodramas domésticos de Douglas Sirk; a exemplo dos longas-metragens: *Palavras ao Vento* (*Written on the Wind*, 1956) e *Imitação da Vida* (*Imitation of Life*, 1959).

Em *Palavras ao Vento*, o drama é centralizado em traições amorosas e amizades desfeitas entre personagens burgueses da indústria petrolífera texana: representados pelos atores clássicos Robert Keith (patriarca da família enriquecida pelo petróleo), Rock Hudson (geólogo da empresa), Robert Stack (o playboy herdeiro e alcoólatra), Dorothy Malone (a irmã ninfomaniaca) e Lauren Bacall (esposa do playboy e amante de seu meu melhor amigo, o playboy).

Já em *Imitação da Vida*, que solidifica toda a estética excessiva e colorida de Douglas Sirk²⁶ e torna-se o exemplo base do melodrama nesse cineasta, temos uma narrativa que envolve uma atriz de sucesso, sua governanta negra e as filhas de ambas, criadas juntas em uma mansão, espaço que encena tensões raciais, brigas familiares, segredos e mentiras²⁷.

Para citar outros exemplo da utilização de recursos narrativos que caracteriza esse aspecto de vitimização, nas suas representações, a trama melodramática da virtude ultrajada simbolizava um gesto da classe ascendente, que estava pronta para denunciar a decadência moral da aristocracia e retratar o nobre como um vilão obcecado. Ou vice e versa. A simbolização e simplificação da ideia de virtude e vilania dentro deste modo imaginativo, onde bem e mal são presentificados nas ações dos personagens, não são mais valores abstratos, todavia ações de personagens no dia-a-dia da vida de pessoas com as quais criamos imediata identificação e acompanhamos com extremo engajamento. Os filmes que premiaram Bette Davis com o Oscar de Melhor Atriz na década de 1930, transformando-a em um ícone da Era de Ouro e espécie de diva do melodrama, personificam o recurso descrito acima: *Perigosa* (*Dangerous*, direção de Alfred Green, 1935) e *Jezebel* (direção de William Wiler, 1938).

²⁶ É em Laura Mulvey (1987), contemporânea de Thomas Elsaesser, que Baltar (2019) aponta a convergência das ideias que giram em torno das análises dos filmes de Sirk e um contexto de revalorização e subversão do conceito de melodrama que se dá no campo cinematográfico (teórico e prático) desde então.

²⁷Há uma versão da década de 1930, em preto e branco, dessa mesma trama: *Imitação da Vida* (*Imitation of Life*, dirigido por John Stahl, 1934).

Posteriormente, a ameaça mudaria de direção, passando a ser personificada pela suposta barbárie das classes trabalhadoras; a burguesia inverteria o foco, elegendo um novo inimigo de classe e estigmatizando os pobres, os povos colonizados e outras etnias, como era comum no período clássico de Hollywood. *O Delator* (*The Informer*, dirigido por John Ford, 1935), em que os protagonistas são rebeldes irlandeses envolvidos com prostituição, corrupção e representados de forma trágica e didática, estigmatizando a figura do trabalhador, sintoma xenofóbico em relação à Irlanda presente em muitos filmes com agenda pró-Inglaterra, mesmo nos anos de 1930. Uma digressão: Ken Loach, com seu realismo crítico, discute as origens de tal problemática no filme *Ventos da Liberdade* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006). Outro exemplo iconográfico desse tipo de abordagem melodramática é *E o Vento Levou...* (*Gone with the Wind...*, direção de Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, 1939) em sua épica utopia sulista (e racista) em technicolor ao espetacularizar a Guerra da Secessão Estadunidense. Lembremos também de *Scarface* (direção de Howard Hawks e Richard Rosson, 1932), com o estrangeiro, mesmo que protagonista, colocado como um mafioso e espécie de fetiche espectral em que as mazelas de um país precisavam ser personificadas no imigrante.

Isso, é claro, não excluía os vilões aristocratas, que continuavam a exibir sua arrogância de classe e esnobismo (destacando-se a notável galeria de eruditos perversos no cinema americano). A exemplo de *Tarde Demais* (*The Heiress*, direção de William Wyler, 1949); e o gótico e aristocrata *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, direção de Alfred Hitchcock, 1940).

Contudo, mesmo que o melodrama possua toda uma tautologia preconceituosa (em múltiplos sentidos) e temática através de seu didatismo e fórmula, sua utilização também pode ser subvertida. Afinal o melodrama entendido enquanto uma imaginação carrega intrinsecamente um caráter político e multidisciplinar, e o conteúdo das estéticas condizem com o pensamento histórico e empírico de seus realizadores.

Baltar (2019, p. 124) lembra que em Brooks (1995) coloca que a vocação pedagógica é a potência da imaginação melodramática. Porém com a ressalva de que o autor não enxerga tal potência de maneira como habitualmente se enxerga - em direção a uma atitude necessariamente conservadora, que opera em função da manutenção e escalonamento do pensamento hegemônico e das desigualdades políticas e sociais.

Muito desta desqualificação com a retórica melodramática advém de um pensamento que relega a seu efeito moralizante uma função única e intrinsecamente de conservadorismo, alienação e banalização. (...) A imaginação melodramática

também pode se cercar de potencialidades “democráticas” e revolucionárias (Baltar, 2019, p. 124).

A ideia é partir do contato com o popular, usando o melodrama como um material a ser desconstruído em seu caráter populista e pensamento binário. Busco refuncionalizá-lo, integrando-o a outros elementos em uma construção formal dialética que possa representar verdadeiramente as relações sociais contemporâneas. Acredito que essa abordagem me permitirá reconectar-me com questões sociais e políticas no filme, ao mesmo tempo em que mantenho o interesse do público, contrapondo-me à postura de artistas e intelectuais de esquerda que às vezes desconsideram certas formas de representação ou tratamento de questões sociais e luta de classes.

2.2 DEBATES NO PROCESSO CRIATIVO

O cinema, atualmente, possui o poder de ampliar a representação de grupos historicamente marginalizados. Até que ponto uma obra ficcional pode alcançar instâncias de realismo, e quais lições o cinema documental pode nos fornecer sobre a manipulação e revelação dramática a partir de situações reais e improvisadas?

O filme *Segredos e Mentiras* (1996) é particularmente emblemático, pois nele a dramaticidade e o realismo se entrelaçam em uma abordagem que serve de inspiração para as propostas dinâmicas aqui. Mike Leigh, diretor e roteirista, sempre baseou seu trabalho na colaboração com atores e no desenvolvimento conjunto de situações dramáticas e diálogos a partir de um argumento inicial, situações e personagens.

Todas as improvisações e cocriações emergem de uma profunda experiência em pesquisa e ensaios. Filmes nacionais como *Que Horas Ela Volta* (2015) e *O Céu de Suely* (2006), também se inspiraram em tal método, a exemplificar. Sendo estes dois filmes reveladores das potências de acionamento do imaginário popular no cinema contemporâneo brasiliense.

Isso se alinha com a busca por representatividade, inclusão e sensibilidade em relação às temáticas de gênero e maternidade. A aproximação da ficção com a realidade oferece ao filme a oportunidade de transmitir mensagens poderosas, iluminar experiências pouco exploradas e fomentar a compreensão e a empatia entre diferentes grupos sociais.

A busca por explorar aspectos íntimos e afetivos do universo das mulheres, liderada por um diretor e roteirista homem gay, ganha força pela sensibilidade e empatia, presentes no processo criativo aqui proposto. Revela-se crucial que futuras etapas de revisão e tratamento

de roteiro para projeto de filme em roteirização sejam desenvolvidas com respeito, garantindo a voz e autonomia das mulheres envolvidas e retratadas na história.

A revisão e o tratamento do roteiro para o projeto cinematográfico em desenvolvimento emergem como etapas cruciais, cujo enfoque prioritário reside no respeito à voz e à autonomia das mulheres presentes e retratadas na narrativa. Essa apresentação revela-se imperativa não apenas em virtude da minha imersão em um ambiente tão íntimo, intrinsecamente conectado às nuances da minha vivência e à observação sensível do mundo ao meu redor, mas também em função do processo crítico e reflexivo empenhado nesta pesquisa. A implicação na meticulosa consideração das responsabilidades inerentes à representação, as quais são inescapavelmente instigadas pelos contextos temáticos nos quais situam meus personagens, suas ações e características, é um dos pontos em que o filme em processo se concentra.

No âmago desse processo, encontra-se o reconhecimento da relevância inegável de proporcionar espaço e legitimidade às vozes femininas na construção narrativa. A atenção dedicada a essa dimensão é ancorada na compreensão de que as mulheres, enquanto protagonistas ou personagens coadjuvantes, merecem ser tratadas com profundidade, que ultrapassa minha compreensão e vivência. As experiências femininas, sua diversidade de perspectivas e as nuances de suas relações interativas exigem uma abordagem cuidadosa, empática e feminista no desenvolvimento do roteiro.

Além disso, considero os ambientes temáticos específicos em que os personagens estão inseridos. No contexto do filme, onde as relações familiares, as questões raciais e as dinâmicas sociais desempenham papéis fundamentais, a responsabilidade de representação adquire contornos ainda mais delicados. A consciência dos estereótipos, preconceitos e desafios enfrentados pelas mulheres nessas esferas temáticas orientam a construção de personagens pelo viés do feminino.

Assim, quis na revisão do roteiro não apenas um exercício técnico, mas uma oportunidade para contribuir para uma narrativa cinematográfica que ressoa com responsabilidade e sensibilidade. A atenção dedicada à voz e à autonomia das mulheres na história não apenas enriquece a trama, mas também eleva a obra para além do domínio do entretenimento, permitindo que ela se torne um espaço de debate reflexivo e responsável.

A centralidade da vivência das jovens mães brasileiras e a abertura para diversas realidades e experiências, especialmente as relacionadas aos corpos femininos, constituem elementos fundamentais. Proponho a realização de um laboratório de cocriação que deve partir de leituras do tratamento atual de argumento, para através de ensaios e dinâmicas de

grupo chegar a diálogos, e afinamento de situações, características, motivações de cada personagem na trama; que deverá ser elaborada e fechada em conjunto com o elenco. Mais uma instância de realidade atravessa o processo, são as realidades de um trabalho de cocriação explicitado na fase final de tratamento de roteiro.

A reiterar: o espaço de cocriação, de compartilhamento, revela-se crucial para um debate justo e sincero com as mulheres da equipe sobre as forças de representação de seus personagens diante do universo proposto pela trama. Para tanto evidencia-se o processo de concepção de uma estratégia de direção que orienta um exercício de cocriação, em uma proposta de laboratório de desenvolvimento de roteiro final.

Crucial aqui é entender este processo como um política do movimento criador, estamos então lidando com o “transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, ao enfrentamento dos erros, as correções e aos ajustes” (Salles, 2010, p. 34). É Salles mesmo que nos lembra que o movimento criativo é sempre uma convivência de mundos possíveis.

Outro campo de debate pautado pela trama que desenvolvo é a sexualidade expressa na infância. Ambiente delicado, de referência autobiográfica, aqui a ideia é de alguma maneira revisitar momentos dramáticos que me expuseram na infância a situações de constrangimento, de não entendimento. Eu queria trazer para a trama um pouco do que vivi, mas não de forma explícita e central pautada em minha vivência. Não se trata disso. Mas sim a partir de uma vivência (e estudo) que me ampara de forma responsável e sensível para tratar deste assunto. A questão da sexualidade infantil, seus dramas e conflitos.

O tema tem sido foco de distorcidos e perigosos enfoques abordados por uma vertente conservadora da política e comunicação popular. Expressões que discriminam pessoas LGBTQIAPN+ fazem parte da vida de qualquer garoto onde o jeito de ser não se encaixa no que se é considerado normal para meninos.

Palavras ofensivas podem causar traumas, dor e insegurança, afetando o desenvolvimento da personalidade e autonomia. Além disso, o preconceito contra a criança não-normativa contribui para a marginalização e está diretamente ligado a abusos e preconceitos que se passam também na infância.

A criança viada desafia as normas estabelecidas, colocando-as em xeque. As instituições de ensino buscam estabelecer normas, desde o primeiro nível de ensino, para que todos sigam um modelo socialmente imposto do que seria certo ou errado, aceitável ou passível de rejeição. O modelo binário masculino-feminino, explicitado diariamente por meio discursos e práticas reguladoras, depende do silenciamento das sexualidades não binárias. As diferentes formas de violência cometidas contra gays, lésbicas, pessoas transexuais e travestis no ambiente escolar, principalmente durante o recreio, momento em que geralmente não se tem a presença de pessoas adultas, acaba por configurar a escola como um lugar de opressão no qual

estudantes lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e queer (LGBTQ) vivem, de diferentes maneiras, situações de vulnerabilidade (Rios; Dias; Brazão, 2019, p. 08).

As atitudes agressivas em relação a pessoas com orientações sexuais diferentes da heterossexualidade podem ser atribuídas à existência de um sistema de poder que reforça as normas heterossexuais na sociedade, criando uma dinâmica de dominação e submissão entre o que é considerado masculino e feminino.

Uma das maneiras de controlar e reprimir comportamentos que não se encaixam nesse padrão é através da influência que começam na infância. A perseguição à criança viada expõe a extrema brutalidade de uma visão conservadora que não enxerga a criança enquanto indivíduo em construção. Aqui apresento um retrato a respeito, através do protagonismo infantil de Caio. Este aspecto e enfoque dramaturgico da trama se coloca contra a hegemonia heterocisnormativa em seus projetos pedagógicos.

A resistência começa no ambiente familiar e escolar e se estende a uma rede afetiva e ação política comunitária, unidos para provocar uma educação coletiva consciente e acolhedora para com os indivíduos de orientação sexual diversa da que se considera padrão. Opto também por não colocar o ambiente escolar como sendo o espaço de conflito direto, geralmente vemos nas tramas a escola²⁸ como o ambiente de embate e de exclusão de exposição aos preconceitos do mundo, expressos no microcosmo escolar, algo comum inclusive nos melodramas mais tradicionais.

Pretendo fugir desta obviedade, e inverto a situação ao colocar o ambiente escolar como espaço de acolhimento, onde a criança sente-se segura para se expressar em sua total liberdade. Trata-se de construir uma possibilidade de uma ambiente escolar mais *queer*, onde há professores LGBTQIA+. Fato este que obviamente torna-se fator de perseguição e ataque também no ambiente escolar, não somente a criança e sua família. Este momento marca a exposição do conflito central desencadeador da trama. E que expõem também de forma mais explícita os temas pautados pela narrativa.

O quanto disso não foi vivenciado por nós brasileiros nos últimos anos, ataques a uma possível “ideologia de gênero” no ambiente escolar brasileiro? Esta escolha complementa a trama, seu debate, e sua óbvia alusão a realidade sócio cultural enfrentada e compartilhada por nós, em relação à educação e a sexualidade no ambiente escolar público brasileiro.

²⁸ A exemplificar: *Meninas Malvadas* (*Mean Girls*, direção de Mark Waters, Estados Unidos, 2004), *O Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, direção de John Hughes, Estados Unidos, 1985), *Uma Escola Atrapalhada* (direção de Del Rangel, Brasil, 1990), *Sociedade dos Poetas Mortos* (*Dead Poets Society*, direção de Peter Weir, 1989) e *A Sala dos Professores* (*Das Lehrerzimmer*, direção de Ilker Çatak, Alemanha, 2023).

Algumas destas questões são abordadas por Luis Felipe Miguel, Professor da Universidade de Brasília, coordena o Grupo de Pesquisa sobre Democracia e Desigualdades, Miguel aponta que:

Em consonância com o discurso contemporâneo da extrema-direita pelo mundo afora, Bolsonaro verbaliza o medo causado pelos desafios a hierarquias sociais vigentes, como as de gênero ou de raça. Em particular, a visibilidade crescente de pautas dos movimentos feminista e LGBT leva à ideia de que a família está em risco —“família” significando apenas o arranjo tradicional, heteronormativo e fundado na dominação paterna. Ou, então, como dizem há anos agitadores públicos no Brasil, à ideia de que está em andamento a instauração de uma “ditadura *gay*”, cujo principal traço, logo fica evidente, é o repúdio a comportamentos homofóbicos. Esta agenda cristalizou, no debate público, o problema da chamada “ideologia de gênero”. Trata-se de uma banalização e desvirtuação da discussão teórica sobre “gênero”, termo que ganhou curso a partir dos anos 1970 para indicar a diferença entre, por um lado, o dimorfismo biológico da espécie humana e, por outro, os papéis sociais atribuídos a mulheres e homens. A discussão sobre o significado e a operacionalidade desta distinção é ampla, nas teorias feminista e *queer*, mas creio que seria mais ou menos consensual o entendimento de que, se há uma “ideologia de gênero”, ela consistiria na vigência dos estereótipos que associam automaticamente cada sexo biológico a um conjunto determinado de comportamentos, sensibilidades e papéis sociais. Ideologia, afinal, remete à *naturalização do social*. Mobilizada por grupos conservadores, no entanto, a expressão “ideologia de gênero” significa exatamente o combate aos papéis estereotipados. Trata-se, assim, de uma ofensiva contra a desnaturalização dos papéis sociais de gênero (Miguel, 2021, p. 3).

Frisando, conforme hooks (2023, p. 19), o cinema tem um papel pedagógico na vida de muitas pessoas. Mesmo que um cineasta não tenha a intenção de ensinar algo ao público, não significa que não haja ali uma lição a ser aprendida.

Oferecendo assim uma narrativa para discursos específicos sobre raça, gênero, sexualidade e classe, filmes também podem ser um canal de experiência compartilhada, um ponto de partida comum do qual públicos diversos podem dialogar sobre assuntos polêmicos. Busco neste caminho de pesquisa e criação o trabalho de contar uma história, de narrar o mundo, consciente da responsabilidade estética sobre as representações ao explorar temas e imagens de resistência. Portanto, sigo no próximo capítulo a respeito das especificações mais práticas que envolvem o presente texto.

2.3 RELEITURAS DO MELODRAMA FAMILIAR

A partir de aspectos do cinema contemporâneo atento agora a novas perspectivas da utilização de recursos do gênero melodramático. Tendo como parâmetro filmes em que o realismo social e o melodrama caminham lado a lado, desde o neo-realismo e seus desdobramentos históricos, teóricos e formais, até os dias atuais.

Elege-se para a análise aspectos narrativos e de encenação no filme *La Familia*, longa de estreia do diretor Gustavo Rondón Córdova (Venezuela, 2017). O longa traz em seu discurso uma possibilidade da utilização crítica de materiais melodramáticos em função de uma postura política do discurso fílmico. Diante da premissa dramática de *La Familia*, filme de estreia do diretor e roteirista, fica evidente o contexto melodramático.

Trata-se de uma trama íntima com foco nas relações familiares. Uma criança comete um crime: mata acidentalmente um amigo do bairro que tentara roubar o seu celular. Esse crime desencadeia no pai da criança o senso de responsabilidade diante do futuro de seu filho, que, ou será preso e terá um destino desumano regido pela vivência de um sistema penitenciário mortal, ou será vítima iminente de ato de vingança em vista da dinâmica de violência que impera sem lei no bairro periférico em que habitam. A criança órfã de mãe, em um contexto extremamente pobre, não demonstra nem estabelece com pai qualquer tipo de afetividade. São dois estranhos, que empenham uma jornada de reconhecimento de suas proximidades e fragilidades emocionais.

Questões morais e afetivas vêm à tona, tanto para o espectador quanto para os personagens que movem a trama. Mobilizando reflexões sociais, afetivas e políticas que estabelecem um diálogo muito peculiar com aspectos do imaginário melodramático, invocando um efeito de realidade que que parte de uma consciente estratégia criativa de seus realizadores.

No Brasil, o filme fez sua estreia no *Olhar de Cinema* de 2017 durante a sessão de abertura — foi aí que tive meu primeiro contato com esta obra, que me impactou e gerou interesse em desvendar e investigar seu processo de realização. Sobre a presença do diretor e roteirista na sessão de estreia no Brasil, e já denunciando a força política da obra, o crítico Pedro Monte escreve:

Rondon, presente na abertura do festival, falou ao lado dos curadores sobre a escolha de seu filme para dar início ao olhar deste ano. No ano passado, os filmes de abertura foram voltados para o passado, como operação avalanche em 2016 e seu aporte descontraído com a Guerra Fria. “A Família” seria sobre o presente, e sobre o futuro. Rondon afirmou que tratava-se de uma obra filha de seu país, portanto, de sua história e política descrita por ele rapidamente como *my* dura. Simples mas precisa são essas duas palavras que definem o contexto inóspito e truculento do filme que argumenta em imagem o mesmo mas de forma mais sutil que a fala do realizador (Monte, 2017).

La Familia é protagonizado por Giovanni Garcia, ator profissional em seu segundo longa, como Andrés, o pai do adolescente Pedro, vivido por Reggie Reyes, inicialmente não-ator que foi selecionado em processo de pesquisa de elenco ocorrido em bairros periféricos de Caracas. Essa escolha já corrobora a importante característica do realismo e a

intensidade dramática que contamina a obra, numa dinâmica que se repete na junção de atores e não atores como personagens secundários, estes em sua maioria moradores do conjunto habitacional da periferia de Caracas, onde se passa a primeira parte da trama. Encontramos aqui vestígios de escolhas do processo de criação/encenação que já expõe intenções de encontrar “texturas dramáticas da realidade”, nas palavras do próprio Rondón em entrevista.

Como alguns autores utilizam estratégias melodramáticas para discutir questões sociais e conscientização de classe são perguntas que me interessam e movem as ideias que surgem diante do desenvolvimento das reflexões a partir da análise da experiência de Rondón.

Porém, sem deixar-se iludir por uma completa inocência da ideia de imaginação melodramática, é importante apontar aspectos históricos que corroboram para uma importante análise do seu impacto massivo e sua cooptação pela indústria cultural — a partir das ideias de Toledo (2012) ao analisar a ideia do material melodramático na forma cinematográfica de Ken Loach.

Explorando o processo de encenação e construção narrativa no desenvolvimento dramaturgico de *La Familia*, na reflexão aqui apresentada foco em entrevistas, depoimentos do diretor e roteirista e também dos atores, da equipe de realizadores envolvidos na criação da obra.

Realizado em 2015, o filme teve sua estreia mundial no concurso de longas-metragens da 56ª edição da Semana da Crítica, evento paralelo ao festival de Cannes em 2017, pensado especialmente para encontrar e reconhecer talentos emergentes. O filme foi produzido por Natalia Machado Fuenmayor, Marianella Illas e Gustavo Rondón Córdova, que também assinou o roteiro e direção.

É uma produção da La Pandilla Producciones em coprodução com Cine Cercano, Ávila Filmes (Chile) e Dag Hoel Filmprod (Noruega). Contou com o apoio financeiro do Centro Nacional de Cinematografía Autônoma (CNAC), do programa *Ibermedia* e do fundo norueguês *Sorfond*.

O contexto da produção venezuelana é marcado nos últimos anos por uma escassa e quase inexistente política pública de financiamento, manutenção e distribuição de produções audiovisuais, intensificadas nos últimos anos com a crise que assola o país, o que evidencia a importância de co-produção internacional para suprir esse déficit de investimento regional. Por isso é importante frisar esse contexto que garante a realização de uma produção cinematográfica diante de sua complexa demanda financeira, para que o filme atinja padrões

internacionais, tornando-o apto a incursionar no mercado comercial ou independente de longas-metragens.

Rondón possui uma grande carreira como curta-metragista, tendo dirigido nove curtas metragens profissionais e quatro curtas acadêmicos, o que como ressalta o próprio autor, não é um feito muito comum. Rondón buscava ainda uma ideia com potencial para se sustentar como longa, “digamos que para mim, a busca e a dificuldade foi exponencial, bastante complexa e ao mesmo tempo me permite me aprofundar de formas diferentes na construção dos personagens” (Rondón, 2018).

Rondón reitera que o tema das relações familiares é para ele uma obsessão momentânea, como podemos observar através da premissa dramática de seu último curta, que foi responsável pelo início do processo de realização de *La Familia*, em *Nostalgia* de 2015, onde acompanhamos em formato de curta-metragem a história mostra de forma minimalista o drama de um homem trabalhador da região rural, em contexto isolado, que vê-se obrigado a cuidar de um bebê recém nascido após a morte de sua esposa.

Entre o choro e a embriaguez do luto, o drama da criança que reclama um afeto maternal, o pai que não sabe lidar com a responsabilidade e a dor da perda. "Trabalhei o tema das relações familiares sujeitas a conflitos, que tem a ver com a falta de comunicação, de não saber de alguma maneira enfrentar certos papéis”, indicou o diretor.

Em seu primeiro longa, Rondón ainda explora essas ideias, “fazê-las colidir com um lugar que ao mesmo tempo que nos define enquanto latino-americanos, tem um eco universal”. O diretor ainda acrescenta que “trata-se de uma história sobre a dificuldade de se comunicar em uma sociedade extremamente predatória [...] transitando neste momento onde a intolerância impera.” E mesmo que nem todos presenciem em seu cotidiano o nível de violência explorado e dramatizado no filme, sabemos que essa violência está presente em algum nível nas relações humanas. Desde seu desenvolvimento, o projeto de longa metragem ficcional de Rondón chamou atenção do mercado independente, participando de laboratórios internacionais de desenvolvimento de roteiro. Conquistados graças ao sucesso e circulação de seu último curta *Nostalgia* (2012).

Passamos por programa de formação na Espanha, em Berlim e Cannes, no começo o projeto já teve muita aceitação internacional e isso fortaleceu a narrativa para que ela tivesse essa cara muito local e íntima, ao mesmo tempo que era compreendido por uma quantidade maior de audiência (Rondón, 2018).

Como bem observa a crítica Samantha Brasil, que define em sua fala que o filme trata-se de um thriller social com foco dramático na relação afetiva de pai e filho a margem

da sociedade,

A violência é o motor do filme, que tem na sua cena de abertura, crianças brincando de se agredir. As meninas são, desde o primeiro momento, excluídas, e todas as características relacionadas a um universo feminino são vistas de forma negativa por essas crianças na periferia de Caracas (Brasil, 2018).

Para Rondón, era forte a ideia de construir um debate estético/político em torno do universo de violência generalizada no espaço urbano. Para o diretor e roteirista, esta violência está em todas relações e permeia todos os encontros humanos, numa dinâmica inerente à crise de um modo de vida contemporâneo:

Eu quis fazer um filme sobre a Venezuela, sobre este lugar polarizado, onde as diferenças políticas que invadem a intimidade da família, dos amigos, dos amantes. A Venezuela é um lugar muito político, mas o conflito não se limita aos meus pais, ela é universal (Rondón, 2018).

Rondón descreve como a violência vivenciada por ele, em toda dinâmica do gritante contraste social e das violências implícitas na sociedade urbana latinoamericana, o motivou a escrever um filme que falasse e explorasse essas diferenças explícitas que existem em uma sociedade como a nossa, e que de alguma forma os personagens que transitam pela cidade exprimem de forma agressiva toda essa atmosfera. Para Rondón, essa atmosfera urbana é tão apocalíptica quanto a de Caracas — “e não lhe faltam motivos para que seja assim” (Garcia, 2018).

Não é apenas uma desculpa para que estes personagens estejam juntos e se reencontrem, é ao mesmo tempo uma forma narrativa e consciente de trabalhar uma ideia da urbe, que termina sendo mais um personagem do que um mero cenário.

Minha intenção era que Caracas fosse um personagem que cria as circunstâncias pela qual estes outros personagens (pai e filho) estão separados e ao mesmo tempo gera as circunstâncias pelas quais eles têm que ver-se, se reunirem e gerar uma nova possibilidade em suas vidas (Rondón, 2018).

Seria aqui que Rondón, à sua maneira, reinventa o vilão de sua trama? E até mesmo seus mocinhos (pai e filho), que carregam tensões morais e dramáticas, que também podem ser lidas moralmente como “más”. Acredito que aqui Rondón propõe uma interessante contradição das relações bem e mal tão caras ao gênero melodramático e sua urgência didática da simplificação.

Porém fica evidente o direcionamento de construção dessa polaridade moral, bem e mal e os conflitos da narrativa. Assim, para o espectador essas relações são desequilibradas e provocam um estranhamento e reflexão crítica importante. Aqui a proposta de construção de narrativa se aproxima do pressuposto das novas abordagens e análises do melodrama

enquanto gênero/matriz que supera um aspecto limitado, definido por características superficiais.

Como no sorienta Pires e Nogueira (2013) mais do que tratar de melodramas, talvez seja produtiva a hipótese da necessidade de se olhar os filmes, não a partir do conceito fechado, mas pela ótica desse imaginário expansivo, que tem como característica inata de engendrar-se nas mais diversificadas produções cinematográficas, mesmo naquelas que se propõe a criticá-lo.

Ainda a partir de Baltar (2019), pensando questões de estratégias narrativas empregadas no filme, e levando em consideração nossa análise via gêneros cinematográficos e suas possíveis hibridações como estratégia narrativa e de abordagem proposto como movimento criativo, este estabelecimento de jogos de expectativas é elemento fundamental da trama, tendo o suspense, perseguição/fuga como elemento central da intriga.

Essa característica de mescla intencional de gêneros também é chamada de complexidade narrativa (Mittell, 2012). A fuga, por mais tensa que pareça, acaba sendo o fio condutor dessa relação até então distante. Nesse momento de desespero, na luta por sobrevivência, eles vão se conhecendo aos poucos e estreitando seus laços. A transição do afeto ríspido para um sentimento carinhoso entre os protagonistas é conduzida por Rondón, “que extrai de sua história sobre laços sentimentais florescendo em terreno infértil” (Bogoni, 2017).

Busco através de depoimentos e relatos de realização e de processo, evidenciar esse movimento em rede, que converge de forma consciente à possibilidade de acionamento de estratégias comentadas associadas ao documentário na realização de uma ficção, e ao passo que se ficcionaliza, ativam-se questões de gêneros narrativos. No caso aqui apresentado, o peso faz-se para uma engenhosa manipulação de elementos melodramáticos associados a uma estética realista. Esse realismo social é pontuado por excessos afetivos e físicos/corporais, marca tão forte das narrativas do excesso, sendo o melodrama a sua matriz (Baltar, 2019).

Luiz Artega, diretor de fotografia do trabalho, em depoimento ao *making of*, disse que ao adentrar na trama de Rondón estava “evidente a força de um certo realismo que expõe uma degradação” (Zona Cine CCS, 2018), versando questões estéticas e de relação da câmera com a narrativa e com a encenação.

E isso se imprime na qualidade da imagem, optando por momentos que de fato “a imagem não era para ser a mais definida, e não queríamos fazer a imagem mais bela” (Zona Cine CCS, 2018). Essa liberdade de enquadrar e responder drasticamente às movimentações

dos atores e da realidade que cerca a cena — aqui da interação da atmosfera urbana e social do condomínio — em uma dinâmica que, segundo o diretor de fotografia, o possibilitou “poder manejar uma certa atmosfera documental” (Zona Cine CCS, 2018).

Ele fala, fortalecendo a ideia de uma abordagem de câmera mais documental sobre a constante presença da câmera na mão, muitas circulações e movimento seguindo personagens e, por fim, a “cruza fotográfica” (Zona Cine CCS, 2018).

Rondón, ao editar, mantém a exploração da potência dramática dos planos mais longos: Esse realismo reforçado pela relação temporal/espacial do ato de filmar ou o realismo espacial — evocando o conceito de encenação teorizada por André Bazin — que, se contrapondo a montagem de atrações.

Isto, associado ao meticuloso trabalho de direção de atores e escolha de casting, na dinâmica atores/não atores, fez com que facilmente a recepção do filme suscitasse aproximações da proposta de abordagem de encenação e do tratamento de temas melodramáticos empregados em sua feitura, com as do movimento neorrealista italiano, em especial com a trama *Ladrões de Bicicleta*, um clássico do “cinema de lágrimas” (Oroz, 1996) protagonizado por Antonio Ricci, não-ator, operário convidado por De Sica para protagonizar seu filme sobre o drama familiar e social de uma família pobre no contexto do pós-guerra. Comentando essa aproximação entre os “realismos” *La Familia* e *Ladrões de Bicicletas*, Pedro Monte escreve:

“(…) aqui a aproximação não se dá meramente por temática e premissa, pela superfície, mas por aquilo que de fato fez do cinema realista italiano, um berço de tantas obras-primas, de uma sensibilidade de mundo maior, e, principalmente, de um respeito digno que os personagens criados ou emprestados da vida merecem. (Monte, 2018).

Em diálogo com as estratégias criativas do diretor de fotografia, encontramos no depoimento de Matias Tikas, diretor de arte do filme, a designação de um “naturalismo extremo” (Zona Cine CCS, 2018) na construção de cenários, objetos e adereços de cena.

A ideia é não sentir a intervenção de seu trabalho, diz o diretor de arte, em uma sincera e contundente postura crítica de transparência que ao mesmo tempo denota uma opacidade quando em uma ficção, sentimos marcada a extrema realidade de objetos cênicos e suas pistas sociais, políticas e afetivas. “Eu intervi, mudei, posicionei, mas o espectador não pode perceber... usamos coisas dos locais” (Zona Cine CCS, 2018). Essa escolha traz uma força dramática aos objetos, sua simplicidade, sua precariedade, a falta deles, é nesse lugar que pensamos sobre conforto, consumo, acesso.

Os objetos ganham força emocional e também empatia, drama e tensão. Elementos vitais para exaltação de situação dramática à qual enfrentam os personagens, inclusive trata-se de uma cruel e vulgar garrafa de vidro, o gatilho para a morte da criança que motiva a tensão dramática de pai e filho em fuga da perseguição que a ação desencadeia.

A preocupação com esses elementos estéticos, como a câmera em relação ao espaço e os corpos, a direção de arte extremamente naturalista, reiterando a ideia de simbolização exacerbada:

Por exemplo, no uso de elementos como desenho dos planos (posição em cenas e gestos), luz, direção de arte, figurino e desenho sonoro - os dilemas morais e sentimentais do enredo. Trata-se de uma economia definida por Brooks (1995) como super dramatização que sedimenta o convite ao engajamento passional e afetivo do gênero (Baltar; Amaral, 2021, p. 641).

Reforçando a ideia de que o melodrama está vinculado ao estabelecimento de uma relação emocional (sentimental e sensorial) ativada pelo excesso, através da exacerbação da retórica, da gestualidade, do ilusionismo, da música, de uma mise-en-scene e prerrogativas de reiteração e saturação.

Em relação à exacerbação retórica, aqui opera a falta de diálogo entre os personagens, o que cria e exalta tensões dramáticas e afetivas justamente pela contenção de diálogos. O peso está no excesso de silêncio e na falta de uma articulação sensível e franca de sentimento, vontades e motivações entre os personagens de pai e filho.

A gestualidade e os olhares é intensificada diante do extremo cuidado de preparação de elenco empenhada pela equipe do filme que contou com trabalhos de Tatiana Mabo na produção de casting e preparação dos atores Giovanni e Reggie, intensificando expressivamente e simbolicamente, o constante atrito e movimentação de seus corpos com seu entorno, seja nas brigas e agressões que se envolvem, nas deambulações, no trabalho braçal realizado como operário de obras em uma construção em um bairro nobre, ou em seus trabalhos extras na noite como garçom de buffet de festas particulares para elite Caraquenha.

Uma casa em reforma, onde trabalha como pintor, é o local escolhido por Andrés para se refugiar com seu filho. A cada buraco coberto na parede, a cada porta lixada, a cada nova tarefa ensinada a aquele menino arredo, as relações entre os dois vão sendo recosturadas e reestruturadas, porém com algumas emendas mal resolvidas. Um pequeno delito praticado por Andrés ao trabalhar como garçom em uma festa na área nobre da cidade, acaba por aproximar pai e filho, mostrando mais uma vez que aquilo que os afasta é ao mesmo tempo o que os aproxima, já que Andrés também não consegue viver dentro da legalidade. Nova teia é produzida entre os dois, que agora não se percebem mais tão assimétricos, e a questão de classe fica ainda mais evidente no filme, levando a conclusão de que ambos são produtos do meio sociocultural em que vivem (Brasil, 2018).

Outra reconfiguração da matriz melodramática importante que acontece trata-se do deslocamento do drama familiar, da figura materna para a paterna. O que Mariana Baltar e Carolina Amaral (2021) apontam como atualização das tradições do melodrama maternal em torno do “melodrama paternal”.

A escolha de Rondón em ausentar a figura materna da trama, apesar de provocativa, segundo Samantha Brasil “Pode criar uma armadilha para um roteiro que se encerra em si mesmo, sufocando possibilidades afetivas entre dois homens que em comum têm apenas uma foto e poucas memórias de uma mulher que os liga” (Brasil, 2018).

Como nos revela Baltar, o melodrama maternal ou familiar funciona de alguma maneira dentro da pedagogia moralizante característica do melodrama. Colocando a figura feminina, a relação mãe e filho, em foco pautando uma construção de feminilidade associada à maternidade, “principalmente figura sacrificial da mãe” (Baltar; Amaral, 2021).²⁹

Em *La Familia*, Rondón reitera na construção de personagens valores de masculinidade, virilidade e proteção. Nos estudos de Anne Vincent-Buffault (1988) demonstra-se que isso pode ser entendido como hierarquia cultural de gênero sensível. A masculinidade performada no filme, se impõe como fator de intensidade do drama, do distanciamento e da violência que impera na relação familiar.

Os personagens evitam, contém a todo momento expressões sentimentais exacerbadas, quando ocorrem são atos de violência e embate, eles não choram, não demonstraram fragilidade diante do outro, o pai não é capaz de abraçar, de consolar o filho. Como no olhar de Reggie (Pedro) após descobrir que seu melhor amigo morreria em seu lugar na vingança empenhada pela família do garoto que ele havia matado acidentalmente. Talvez esta seja justamente uma das sequências com maior peso melodramático, onde temos a única figura materna personificada no filme.

A mãe de seu amigo ainda abalada pelo luto, o recebe, Pedro vem buscar notícias do amigo, a mulher o recebeu carinhosamente, nostálgica e visivelmente sob efeito de calmantes, ela se senta com Pedro, e conta a ele sobre sua culpa na morte do seu filho, seu olhar em meio a lágrimas de afeto se converte em raiva e ela expulsa Pedro. Para Andrés, que neste momento acredita que seu filho se tornaria alvo fácil, chegar a tempo na comunidade e impedir a tragédia é sua missão, novamente a tensão dramática da suspensão.

Andrés encontra o filho já no corredor, e vai em sua direção, Pedro observa a paisagem angustiado e claramente contendo choro. O olhar que Pedro lança a seu pai, pede

²⁹ “Nesse sentido, sacrifício, abnegação e cuidado são tratados através das formas expressivas do excesso melodramático, como valores naturalmente domésticos e femininos” (Baltar, Amaral, 2021).

por uma abraço, um desabafo em lágrimas, que não vem. De forma brutal a falta de afeto se intensifica, a insensibilidade e a ideia de masculinidade que se faz através do distanciamento emocional-afetivo impera nas relações dessa família de dois homens. “Uma masculinidade tóxica é apresentada de forma contundente, expondo as mazelas de uma sociedade que só percebe seus pares através da disputa de autoridade” (Brasil, 2018).

O que surge desse tensionamento dialético, enquanto estratégia política de utilização de materiais melodramáticos? Se existe um projeto político-estético de Rondon a relacionar-se com tais ideias, só saberemos no decorrer dos anos, com a continuidade de sua produção audiovisual.

Para mim é importante fazer um cinema honesto que provoque o coração, mas que convide a utilizar a razão. *O tempo que perdemos* conta a história de uma mulher que regressa à Venezuela depois de muito tempo e se vê com impossibilidade e conflitos com antigos conhecidos, e por fim sua busca por um antigo amor que faz circular e entender a cidade e de que modo essa realidade pode mudar sentimentos mais humanos (Rondón, 2018).

É este o caso da reflexão que proponho fazer a respeito do acionamento de aspectos melodramáticos como uma estratégia para se chegar a questões políticas e sociais no cinema latino americano contemporâneo, mais especificamente a partir de uma reflexão que surge da narrativa e encenação propostas em *La Familia* longa metragem venezuelano, filme de estreia em longa metragens de Gustavo Rondón Cordova. Ao falar de futuros projetos, Rondón denuncia o interesse em continuar propondo temas afetivos e sentimentais para falar também de política e sociedade.

La Familia apresenta esta contenção de elementos fílmicos e o reconhecimento do modo melodramático, utilizando-se formalmente de uma segura oscilação entre uma abordagem com marcas de excessos pontuais. Porém, não deixando de reiterar a forte presença de recursos marcantes do melodrama, como uso de expressivos close-ups, uma forte tensão afetiva e física em crescente. Na mesma medida recusa a utilização de trilha sonora, “o melô do drama” (Xavier, 1998), criando uma abordagem alternativa nem mais nem menos dramática, via uma composição sonora que aciona um certo realismo e por isso uma identificação emotiva tão intensa quanto a de uma trilha que ressaltaria ou intensificar os momentos emotivos e de tensão do filme.

Ausência e presença mediadas fazem do excesso do melodrama motivos pontuais acionados em maior ou menor intensidade nas ações, gestos, e muito pouco nas falas. É justamente nessa ausência do diálogo que se intensifica as possibilidades do não dito, e onde, de alguma maneira, cada um a seu modo tenta criar para si as palavras, as frestas afetivas e emotivas que os protagonistas exitam em expressar de forma mais aberta, talvez por uma

falta de referências afetivas do jovem pai ou pela inerente imaturidade da criança. É neste momento que a figura ausente da mãe volta a pesar no imaginário melodramático das relações dessa família.

Evoco também que esta questão narrativa mesmo em sua ausência reforma um aspecto de inversão do imaginário melodramático da perspectiva do melodrama maternal, mais clássico e presente em nossas produções culturais, principalmente tratando-se de países latino americanos. Em *La Familia* encontramos uma crua e nem um pouco romantizada re-colocação da noção de cuidado, responsabilidade e sensibilidade atualizadas no que podemos chamar de melodrama paternal.

E o filme, diante de suas próprias características formais e temáticas na proposta de abordagem e o ambiente social no qual insere-se, se coloca diante de questões que dizem respeito à representação da periferia da América Latina, que também provoca questões relacionadas aos gêneros cinematográficos, “como o discurso da crítica e de certa teoria que faz circular algumas ideias de categoria como *favela movie*, Realismo de Periferia, efeito favela ou cinema *de la marginalidad*” (Todeschini; Almendra Filho, 2017, p. 5). Aqui ressaltadas pelas estratégias documentais empregadas pela equipe de criação do filme (direção de arte, fotografia, direção de atores...).

Apesar de haver uma atualização ou renovação das matrizes do melodrama, podemos apontar a mesma crítica trazida por Baltar e Amaral ao analisar o melodrama paternal em *This Is Us*, “há também uma reiteração do seu lugar moral de exaltação da família e mais, da figura da paternidade como devoção, sacrifício e continuidade do legado” (Baltar; Amaral, 2021).

Então este drama pautado nas faltas comunicacionais e afetivas da relação familiar entre pai e filho opera de forma dialética, provocando debates sobre questões de classe e gênero tão caras ao imaginário melodramático e a seus estudos, reforçando a simbolização exacerbada não apenas de valores da família, mas também como legado da sensibilidade parental.

3 DO ROTEIRO DE CURTA AO ARGUMENTO PARA LONGA-METRAGEM

Penso que um bom filme é composto de atravessamentos temáticos, e certamente é o que desenvolvo com *O Nosso Filho*. A protagonista é mãe solo, sua vida profissional, afetiva e psicológica é instável e sobrecarregada. Ela tenta abstrair, resiste, mantendo-se também focada em seus pequenos prazeres afetivos e cuidados pessoais. Porém, o estresse é seu estado de alerta e resistência e por vezes sua fonte de adoecimento. Ela e sua criança estão envolvidos neste ambiente complexo de estrutura familiar que envolve questões sociais, econômicas e culturais.

Esta base dramática foi esboçada já nos primeiros movimentos criativos de concepção da trama, primeiramente pensada para o formato curta-metragem, como já foi dito anteriormente, e aqui nos aprofundaremos. *Patricia do Xaxim; Pai só aos finais de semana; Ana Bárbara, seu pai não presta; Caio seu pai não presta* e agora *O Nosso Filho*. Esses foram os títulos dos primeiros tratamentos de roteiro que criei antes da adaptação e reescrita do argumento para a versão de longa-metragem.

O primeiro tratamento de roteiro remonta a 2016. No entanto, os esboços e faíscas criativas dessa história surgiram em minha mente em 2010/2011, onde reside o primeiro esboço de situações isoladas que posteriormente dariam origem a uma proposta mais elaborada de sequências, culminando em um arco narrativo para um curta-metragem.

Esses rascunhos contêm ideias para ações e personagens, esboçando situações dramáticas. (Figuras 2 e 3). Inicialmente, Patricia teria uma filha, mencionada pelo nome Isabela. Depois por substituído por Ana Bárbara. Já nos primeiros tratamentos, o foco estava na relação entre mãe e filha, destacando pequenos conflitos cotidianos e irritabilidade mútua que caracterizavam seus desentendimentos.

No primeiro e segundo tratamento (Figura 1) do roteiro³⁰ Patricia já era mãe solo, Marcelo o pai da menina já era também personagem, sua presença-ausência era também fator de conflito entre mãe e filha, além de ser fator crucial para o momento de irritabilidade que mãe estava passando, diante da falta de comprometimento deste pai. No entanto, à medida que novos tratamentos eram elaborados, decidi ampliar discussões para que se aproximasse mais das experiências de minha própria infância, porém mantendo um distanciamento com a criação de uma espécie alter ego infantil feminino.

Parte do conflito emergia da relação desgastada entre mãe e filha, que refletia a ausência irresponsável do pai. Embora o pai estivesse presente, ele não cumpriria suas

³⁰ Versão integral do roteiro encontra-se em apêndice.

promessas, o que gerava expectativas diferentes em ambas as partes, que contavam com seu apoio ou presença.

FIGURA 1 - Página 02, roteiro na versão curta-metragem, 2º tratamento

	CONTINUAÇÃO:	2.
	Patricia se despede das amigas, e entra no carro, ignorando Felipe. O carro parte.	
		CORTA PARA
2	<u>INT. CASA TIA CLÁUDIA, QUARTO - DIA</u>	2
	Despertador do celular começa a tocar, quarto na penumbra, um pouco de luz entra por uma janela com ventanas retangulares. Uma cortina velha, em tom marrom, pendurada de forma improvisada tampa uma parte da janela deixando a pouca luz que entra no ambiente mais quente. Celular desperta e se ilumina. Patricia, que até então dormia, se levanta, vai até o hack e desliga o aparelho. Ela coloca o chinelo, abre o guarda roupa, pega uma toalha e roupas.	
	PATRÍCIA Ana Bárbara, você ouviu, é a segunda vez já. Não me enrola.	
	ANA BÁRBARA Eu já vou, pode ir lá...	
	Patricia vai até o interruptor e acende a luz. Ambiente se ilumina revelando um quarto grande, que fica apertado por conta dos móveis. Teto baixo, pouco arejado, roupas espalhadas por cima dos móveis e cómodas, dois guarda roupas grandes e uma cama de casal onde está sua filha ANA BÁRBARA - 08 anos, e sua prima JÚLIA - 23 anos, além de uma cama de solteiro onde estava Patricia. Júlia cobre o rosto com o edredom e resmunga por conta do barulho e da movimentação das duas.	
	PATRÍCIA Garota, levanta e vem pro banho!	
	ANA BÁRBARA (Chorosa) Mãe, já tomei banho ontem meu Deus! Me deixa mais 5 minutos.	
	Urrando sob o edredom, Júlia, a prima, cutuca Ana Bárbara.	
	JÚLIA Ana, vai logo, apaga essa luz!	
	PATRÍCIA Ana Bárbara, não vou chamar outra vez...	
	JÚLIA Levanta, guria!	
	PATRICIA sai do quarto, deixando a luz acesa.	
		CORTA PARA

Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Patricia contava com a ajuda de sua prima e de sua tia, com quem morava, formando uma rede de apoio ao seu redor. No entanto, ela enfrentava o dilema entre conciliar a constante responsabilidade de cuidar de uma criança (carinho, educação e saúde) com a

necessidade de se concentrar em seu atual relacionamento amoroso com um amigo do bairro e a preguiça e desânimo em retomar a jornada exaustiva de bateria de teste para um emprego fixo.

Esses conflitos são certamente comuns a muitas mulheres da classe trabalhadora em nossa sociedade contemporânea.

Esse foi o ponto de partida para a trama, na qual o conflito familiar foi o tema central, expondo as consequências das tensões psicossociais vivenciadas por essas personagens.

Em 2017, como resposta a um edital municipal de MECENATO para a produção de curtas-metragens, desenvolvi o primeiro tratamento de roteiro, ainda no formato de curta-metragem, intitulado *Pai, só aos finais de semana*. Provavelmente, naquele momento, recorri aos blocos de notas, pois muitas das sequências passaram por processos de reelaboração e aperfeiçoamento para estarem presentes neste primeiro tratamento de história, agora apresentado em forma de roteiro de curta-metragem, com uma proposta de desenvolvimento e encadeamento dramático.

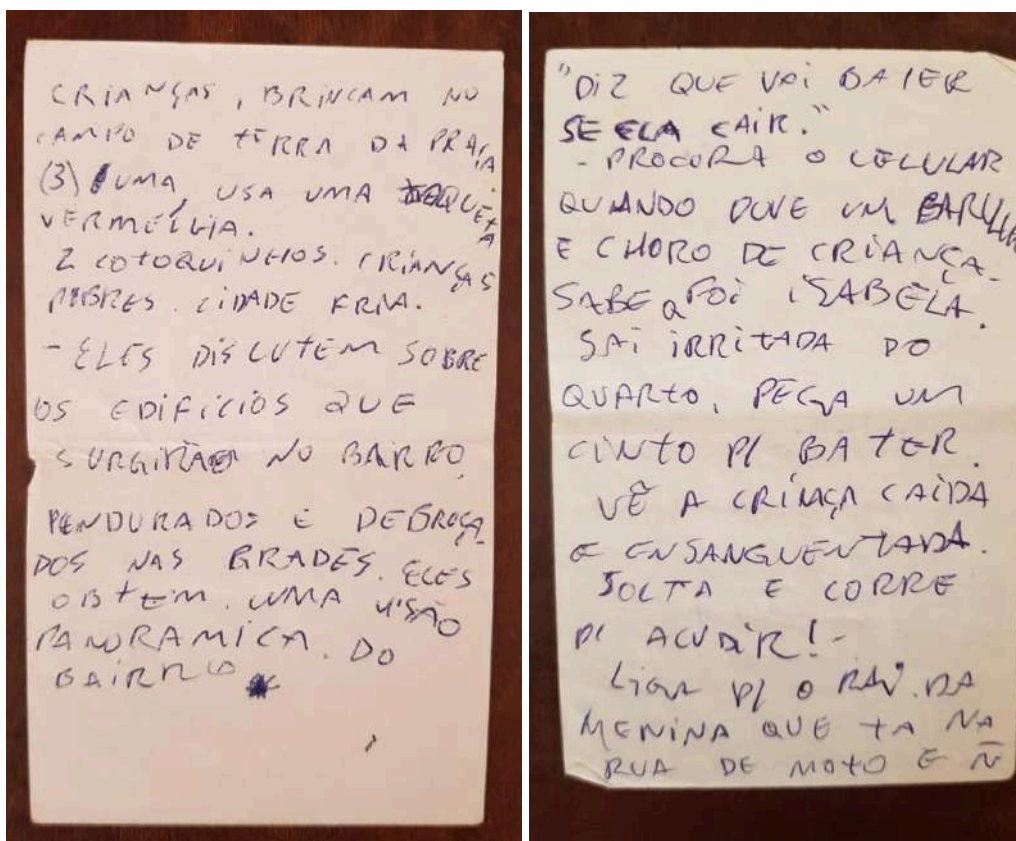
Naqueles primeiros tratamentos, a trama explorava a crise de responsabilidades entre pai e mãe e de que forma essa relação afetava a convivência familiar entre eles. Hoje vendo em retrospecto, com foco na mãe, a trama buscava explorar, uma crise nas relações parentais que constituem uma família nuclear.

Pois seus conflitos se delimitavam exclusivamente às relações parentais e consanguíneas desta família, mesmo que pai e mãe não constituíam relação conjugal. O filho era o elo que configurava uma relação de responsabilidade familiar entre os dois.

Patricia, além de lidar com suas angústias, estresse, desemprego, falta de privacidade devido à sua situação de morar temporariamente com sua tia e prima, encontrava-se em crise com o pai de sua filha com quem não mantinha um relacionamento muito harmonioso, estava evitando-a, o que a deixava ainda mais irritada e emocionalmente sobrecarregada.

Como podemos observar nos dois esboços de situações, uma delas envolve um encontro na praça do bairro entre a protagonista e suas amigas (Figura 2), e a outra descreve um acidente envolvendo a criança (Figura 3).

FIGURA 2 e 3 - Esboço de situações



Fonte: Arquivo pessoal (2011-2012)

Fig. 2 (transcrição) Crianças brincam no campo da praça. Uma delas usa jaqueta vermelha. 2 “cotoquinhos” de criança. Cidade fria. – Eles discutem sobre os edifícios que surgiram no bairro. Pendurados e debruçados nas grades, eles obtêm uma visão panorâmica do bairro.

Fig. 3 (transcrição) Diz que vai bater se ela cair. Procura o celular quando ouve um barulho e choro de criança. Sabe que foi Isabela. Sai irritada do quarto, pega um cinto para bater. Vê a criança caída e ensanguentada. Solta e corre para acudir. Liga p/ o pai da menina, que está na rua de moto e não atende.

A criança quebrava o braço em uma travessura, o que remete a uma situação de minha infância quando caí de uma árvore e a primeira reação de minha mãe foi querer me repreender com seu chinelo em mãos, tamanho era seu desespero.

Para a trama (na versão curta), essa situação representava o auge da sobrecarga e da necessidade de compartilhar as responsabilidades e despesas com o cuidado da criança recém-acidentada. No entanto, Patricia não encontra esse apoio com o pai da criança. Ela então conta com a irmã de Marcelo, além de sua tia e prima, como uma possível rede de apoio neste momento de necessidade. Isso destaca uma rede de personagens secundárias, predominantemente feminina, que oferece suporte emocional e material a essa jovem mãe.

Ainda me referindo ao primeiro tratamento para trama, em formato curta-metragem, a conclusão para este conflito familiar, se dava com um encontro repentino alguns dias depois

do acidente da criança, entre pai e mãe brigados. Patricia chegando ao bairro após uma diária de trabalho informal super exaustiva, se depara com Marcelo ali nas redondezas de sua casa, em um bar bebendo com amigos. Ela se revolta e decide tirar satisfação, uma discussão acalorada se inicia e o casal briga ali, barraco de família em público no bairro.

Patricia já era delineada, emocionalmente, muito próxima a algumas figuras de mães solo com as quais convivi. Para além da minha mãe, uma amiga de adolescência e juventude que se tornou mãe muito cedo foi uma referência a uma Patricia mais resoluta, independente e explosiva.

Minha mãe e eu temos em comum um emocional meio explosivo, aqui talvez mais uma característica de nossos excessos performáticos em convívio íntimo e coletivo, característica latino-americana, de um modo de operar melodramático levado ao nosso cotidiano.

Voltando a trama, Patricia brigava com o pai de sua filha, meio bêbado, ela extremamente furiosa e indignada pela falta de suporte dos últimos tempos, vai para cima fisicamente, ele a empurra, ela cai, humilhada, recusa suporte de curiosos e retorna para casa, chorando de raiva e constrangimento. Marcelo, extremamente arrependido, tenta ajudá-la, mas é tarde.

Patricia quer vingança, ela quer bater no pai de seu filho, ela quer que leve uma surra. Outra queixa comum a algumas mães solas, onde o pai entre a presença e ausência, acaba por menosprezar o tempo da mulher, e destinar a ela o cuidado por tempo integral da criança. Como uma obrigação, algo nato. A cultura do machismo tem várias ferramentas para controlar os corpos femininos, subalternizando-os em função de uma ideia de produtividade do homem e cuidado afetivo e íntimo destinado à mulher.

Eu queria explorar a concretização disso que muitas vezes ouvi; “vontade de mandar bater”, “ele deveria levar surra”... Para além das ações judiciais para cobrar pensão, Patricia queria mandar prender, mandar bater. É isso. Eu decidi então que minha história seria focada nessa vingança ao pai irresponsável. Que quer estar “presente”, mas pouco se compromete com o compartilhamento dos cuidados e necessidades cotidianas de uma criança.

3.1 SITUAÇÃO OBSERVADA, VIVÊNCIA E MEMÓRIA AFETIVA EM UMA FICÇÃO

Início aqui um relato e reflexão de alguns aspectos da trajetória de criação do filme que estou desenvolvendo, partindo da experiência em uma narrativa imersiva que culminou no estágio atual da roteirização. Acredito que era o ano de 2011, eu já estava em Curitiba e

era estudante de graduação em Cinema e Vídeo pela então Faculdade de Artes do Paraná, atual Unespar.

Esse foi o primeiro momento de minha tentativa de concluir a graduação, que só se concretizaria anos depois em uma segunda incursão, marcando o encerramento deste primeiro ciclo acadêmico. Naquela época, eu já não morava mais em uma república estudantil e passei alguns anos vivendo com minha tia (irmã de meu pai), seu marido e meus primos no bairro Xaxim.

O Xaxim está localizado na regional Boqueirão, um dos bairros mais populosos da capital paranaense. Nesse bairro, diferentes classes trabalhadoras coexistem dentro do contexto do suposto conforto social da cidade modelo. Trata-se, no entanto, de uma periferia onde proletários de classes sociais distintas convivem, formando o que alguns chamam de classe média, baixa, média e alta. No entanto, essa distinção, embora funcional, não os define completamente, uma vez que a maioria pertence à classe trabalhadora em que há um maior risco de vulnerabilidade social ou econômica.

A pesquisadora Laisa Eleonora Marostica Stroher em sua dissertação *A metrópole e o planejamento urbano: revisitando o mito da Curitiba-modelo* (2014) em Arquitetura e Urbanismo pela USP, se junta a outros na missão de apontar contradições socioculturais do projeto político e urbanístico da Região Metropolitana de Curitiba (RMC), que a partir da década de 1960, faz uso do discurso de “cidade-modelo”.

A perspectiva de que em Curitiba o planejamento Urbano deu certo está de tal forma enraizada que tem dificultado a visibilidade das leituras críticas em relação a sua experiência, apesar disso há um conjunto de pesquisas que busca questionar aparente consenso sobre o modelo curitibano de planejamento (...) Fernanda Sanches Garcia (1993) busca a partir da análise do discurso da cidade modelo explicitar suas contradições e lacunas de forma a desmistificar a imagem dominante sobre a cidade. Aline Figueiredo de Albuquerque (2007) na mesma linha demonstra a natureza lacunar desse discurso a partir da problemática habitacional A autora evidencia que a metrópole não constitui uma exceção no que tange a ocupação informal da terra bem como que a política habitacional não tem feito frente ao paradigma de segregar os pobres nas regiões periféricas (...) Modelo este que supostamente foi alcançado em função de iniciativas de planejamento Urbano que teriam conferido uma qualidade de vida que distinguiria a capital paranaense das demais metrópoles brasileiras também faz parte desse pensamento a hipótese de que o saber técnico por meio do planejamento teria se sobreposto aos interesses privados alguma das imagens rotineiramente vinculadas à cidade São “capital ecológica”, “cidade de primeiro mundo”, “cidade inovadora” refere-se a esta ideia como o discurso da “cidade-modelo” (Stroher, 2014, p. 43).

Foi essa experiência no cotidiano suburbano na capital de Curitiba, que contrastava (geográfica e economicamente) minha vivência suburbana na capital mato-grossense, embora compartilhasse certas características, que me impulsionou a criar um filme de ficção para

revelar aspectos dessa realidade, seus problemas, suas belezas, e de certa maneira propor caminhos possíveis para superação de problemas comuns.

Voltando a Curitiba, no Xaxim em 2011. Numa tarde de sábado, em busca de alguns raros minutos de sol, decidi fumar um cigarro na pracinha do bairro, que estava movimentada devido ao bom tempo. Sentei-me com um livro, mas minha atenção estava voltada para a dramaturgia espontânea das pessoas ao meu redor, cada uma aproveitando a tarde à sua maneira. Observei três jovens mulheres com idades de aproximadamente 19 e 30 anos.

Frequentemente, a visualidade do mundo e sua dramaturgia cotidiana inspiram em mim o desejo de registrar e compartilhar certas efemeridades que às vezes se apresentam belas e entusiasmadas aos olhos e sentimentos. Não fotografei nem filmei aquelas jovens mulheres na ocasião, mas tomei notas e senti a vontade de criar uma história a partir daquela situação observada sensivelmente. “Para um roteirista, tudo é roteiro. Todo olhar dá origem a uma cena” (Carrière; Bonitzer, 1996, p. 44).

Foi quando uma criança se aproximou das jovens, sentou-se no colo de uma delas, enquanto a outra limpou sua boca, suja de doce. Amigas, irmãs, mães? Minha mente se voltou para questões relacionadas à minha própria infância e à relação com minha mãe. Era também um gatilho para saudade, já que aqueles foram os primeiros anos fora da minha cidade natal, Cuiabá, Mato Grosso.

Na minha infância, devido à ausência paterna, a relação com minha mãe desgastava-se rapidamente, uma vez que recaía sobre ela a responsabilidade pela atenção e orientação, levando ao acúmulo e ao cansaço.

A irritabilidade e impaciência eram traços marcantes em nossa relação, que naturalmente contrastavam com momentos de extrema atenção, escuta e afeto. A cena observada fez reviver memórias da infância, despertando a vontade de ficcionalizar, registrar e compartilhar aquele momento. Aqui, estabelece-se uma conexão crucial entre as realidades e as ficções, entre o factual e o inventado, como um dos pontos de partida deste filme.

Um roteirista vê em toda parte um filme, uma ação. E há ações em todo lugar, dentro e fora de si. É preciso interessar-se pelo que sucede lá fora, assim como pelo que acontece em seu interior. E ir buscar no interior dos outros quando em seu interior não se encontra mais respostas (Carrière; Bonitzer, 1996, p. 45).

Após a criança se afastar delas, suas conversas pareciam mais acaloradas, com uma tensão palpável. Aparentemente, discutiam indignadas a respeito de alguma história contada por uma delas. Aquela situação, o encontro de jovens garotas que dividem sua atenção entre uma conversa entre si e o cuidado de duas crianças, me lançou a este reencontro crítico com a

infância. Quer-se dizer, toda subjetividade que me constitui é atravessada pela objetividade da imagem que me provoca afetivamente e criticamente.

Lembrei-me que, por vezes, minha mãe expunha diretamente a mim sua decepção com meu pai. Ameaças de medidas judiciais, xingamentos e desentendimentos entre eles ocasionalmente repercutiam em mim. Porém, com impacto aparentemente limitado. Pai e mãe que não se entendem, envoltos em conflitos financeiros e afetivos, e “eu” ou a criança no meio desse intrincado jogo de jovens adultos e suas responsabilidades. Eu me envolvia nessa dinâmica, defendendo minha mãe apesar das desavenças, e às vezes unindo-me a meu pai em sua indignação pelas explosões e pela cobrança rígida de minha mãe. O conflito me pareceu interessante de ser explorado dentro de uma possibilidade de aproximação com a leitura da situação que eu observava. Me impelindo de pronto a uma ficcionalização. O ambiente familiar, as questões afetivas e sociais e certa obviedade, nas intrigas pai e mãe separados e criança já expunham a marcante forma narrativa da imaginação melodramática. Isso está na forma como eu vejo o mundo? Ou como nos adaptamos ao representá-lo?

Atualmente, compreendo melhor o porquê ela era lida por mim como brava e rígida. Vivendo na periferia de uma capital no interior do Brasil, as figuras de mães solo eram comuns, com uma diversidade de histórias e conflitos mais amplos. Assim como a sobrecarga de afazeres e cuidados, que em nossa sociedade patriarcal são relegados à figura feminina. Talvez uma das mais expressivas marcas deste modo de agir cultural seja uma espécie de naturalização do abandono parental por parte da figura masculina.

O conceito discursivo de maternidade solo aparece no trabalho da pesquisadora Sabrina Finamori, professora adjunta do Departamento de Antropologia e Arqueologia da UFMG. Em *Mães solas: parentalidades, conjugalidades e noções de família*, Finamori (2019) propõe refletir sobre a relação entre parentalidades e conjugalidades a partir dos movimentos atuais em torno do que vem sendo nominado como maternidade solo, retirando o termo mãe solteira e desvinculando assim a mulher de um predicado patriarcal, ou seja, sem marido ou esposo.

(...) tendo em vista a carga histórica associada ao termo “mãe solteira”, muitas mulheres que cuidam sozinhas de seus filhos, por opção ou não, aderiram à expressão “mãe solo” desvinculando a relação parental da conjugalidade à qual usualmente aparecia vinculada (Finamori, 2019, p. 01).

A autora coloca em diálogo a questão da maternidade solo, mais precisamente com textos, vídeo-depoimentos, reportagens, entrevistas, que formam um conjunto de autorrelatos compartilhados por outras mulheres em ambiente virtual, e a ampliação destas questões nas últimas duas décadas se dá principalmente através da comunicação televisiva e da internet e

mais recentemente pelas redes sociais. Assim, a propagação da terminologia e a problematização da discussão têm na internet seu principal espaço.

O que nos revela uma demanda sobre o tema nos últimos anos em diversos meios e formatos de comunicação. Aqui então a questão da maternidade aparece como nicho particular.

Feminismos e maternidades voltam a se interseccionar, no início do século XXI pela crítica à medicina como lócus central de saberes sobre a maternidade (em seus vários aspectos, do processo reprodutivo em particular à criação de filhos). Assim, a problematização da maternidade na web, a partir de uma reivindicação identitária feminista, tem como um de seus tópicos primeiros o debate em torno do parto humanizado (Pulhez, 2015), embora junto a ele venha também, com grande frequência, toda uma problematização sobre formas de criação de filhos(as), sobrecarga de trabalho e direitos de um modo ampliado (Finamori, 2019, p. 1).

Nesse contexto, discuto a concepção de "maternidade solo" e suas críticas à ideia convencional de família. Isso envolve a consideração da sobrecarga que muitas vezes recai sobre as mães solo que precisam equilibrar o cuidado dos filhos com suas responsabilidades domésticas e trabalho remunerado. Além disso, é importante analisar os direitos formais dessas mães e as exclusões sociais que enfrentam no ambiente de trabalho.

O trabalho de cuidado que é atribuído às mulheres em relação às tarefas domésticas, a criação dos filhos, o cuidado com os idosos, apesar de integrar substancialmente a carga de trabalho semanal das mulheres, não é tido como trabalho propriamente dito, posto não ser dotado de valor de trabalho, notadamente por ser historicamente desenvolvido pelas mulheres no seio de uma sociedade patriarcal. Adverte Angela Davis (2016) que “como as tarefas domésticas não geram lucro, o trabalho doméstico foi naturalmente definido como uma forma inferior de trabalho, em comparação com a atividade assalariada capitalista” (Borges, 2020, p. 9).

O que as vivências e reflexões dessas mulheres nos revelam é que a maternidade solo geralmente não é uma escolha, e muitas mulheres se encontram nessa situação involuntariamente. Isso levanta questões relevantes sobre a paternidade, que vão desde os direitos legais dos filhos, como pensão alimentícia e cuidado paterno, até questões mais amplas sobre como a maternidade e a paternidade são percebidas e valorizadas de maneira diferente dependendo do contexto. Isso se reflete nas palavras de Adriana Del Ré:

Antes de tudo, é preciso contextualizar a condição da maternidade solo. Solo, etimologicamente falando, vem da palavra solidão. Mas a solidão da maternidade solo não vem do estado civil: é uma solidão que nos impõe a responsabilização de toda (ou quase toda) responsabilidade pela criação de um ser humano. A rotina de uma mãe solo é uma rotina exaustiva de uma sobrecarga absurda, não apenas sobre a criação do filho(a), mas também de corresponder às expectativas que a sociedade espera que seja a maternidade. (...) No entanto, ser a única fonte de renda que a criança conta para comer, ter saúde, vestimenta, um teto, etc. nos coloca no desespero de se mostrar produtiva, já que o mundo capitalista assim nos impõe (Ré, 2021, on-line).

As jovens na praça? Acima descritas. Juntei tudo. Aquela situação seria roteirizada como o momento em que Patricia combina com suas amigas uma retaliação a Marcelo. Elas queriam dar uma lição nele, após a briga com Patricia na frente do bar. Elas estariam tramando essa vingança. Um grupo de jovens mulheres daria uma surra em Marcelo. Esse seria o ponto culminante do arco dramático da minha história até então. Patricia, prima e as amigas organizam a emboscada, surram o rapaz, seu ex- namorado e pai da criança.

FIGURA 4 - Página 14, roteiro na versão curta-metragem, 2º tratamento.

		CORTA PARA
18	<u>EXT. PRAÇA DO BAIRRO - DIA</u>	18
	Sábado ensolarado com movimentação da comunidade em uma pracinha do bairro. Dois meninos (11 - 07 anos) estão pendurados em uma grade que cerca a quadra de areia da praça. Ana Bárbara os observa.	
	Sentadas embaixo de uma árvore, Julia conversa com Marcinha, fumam um cigarro. As duas observam Ana Bárbara.	
	MARCINHA	
	Karinão ta passada, Já não ia com a cara do Marcelo.	
	JULIA	
	Tá queimado um monte aqui, por isso sumiu do bairro.	
	Patricia se aproxima da grade.	
	PATRÍCIA	
	Ana, nem pensa em subir aí! Olha como você já está, fica de boa aí, não inventa...	
	Patricia vai até Julia e Marcinha, as cumprimenta. séria.	
	PATRÍCIA	
	(Séria)	
	E aí meninas...	
		(CONTINUA)

Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Patricia tem seu desejo de vingança saciado. Marcelo, está humilhado e vai até a casa de Patricia alguns dias depois buscar o filho para o final de semana, e os dois devem se reencontrar, Sandra, irmã de Marcelo, tia de Caio, sempre presente ao suporte de Patricia sabe que a agressão a seu irmão se trata de uma questão que envolve diretamente Patricia. A criança para mais um final de semana. Patricia vê tudo, quer olhar para Marcelo com a cara cheia de hematomas.

O filme terminava com este clima, sem solução, porque os problemas maiores não são resolvidos.

FIGURA 5 - Página 19, roteiro na versão curta-metragem, 2º tratamento.

	<p>PATRÍCIA Sim, a roupa está na mochila dela.</p> <p>DENISE Então eu levo ela, você vai estar por lá, né?</p> <p>PATRÍCIA Claro, o cabelo ela sabe como tem que fazer.</p> <p>DENISE Certo. Se cuida...</p> <p>Denise vê Claudia na varanda, acena para ela, se vira e vai em direção a saída. Entra no carro e deixa, propositalmente, o portão aberto. Patrícia vai até o portão para fechá-lo, olha para Marcelo no banco do passageiro. Os dois trocam olhares brevemente. Marcelo desvia o olhar brincando com a filha no banco de trás. Ana acena se despedindo da mãe, ela manda um beijo para a filha. O carro parte. Patrícia fica parada com portão aberto por alguns segundos, o fecha e entra, caminha até a varanda, senta-se, pega seu celular e manda uma mensagem.</p>	
		CORTA PARA
22	EXT. CARRO DENISE - DIA	22
	No carro, sentada no banco de trás, Ana conversa com o pai.	
	ANA Doeu muito pai?	
	Ana toca no rosto do pai.	
	MARCELO Não filha, mas agora tá doendo, cuidado.	
	DENISE Viu Ana, o que dá atravessar rua correndo, seu pai deu sorte que foi só de raspão.	
	ANA É.	
	Marcelo percebe que recebeu uma mensagem pega seu celular lê a mensagem, parece hesitar em responder. Muda de ideia e escreve algo. Em seguida guarda o aparelho no bolso. Se vira olhando a filha no banco de trás, e volta a olhar	
		(CONTINUA)
	CONTINUAÇÃO:	19.
	para frente fixamente, sério. Imagens do rosto de Ana Barbara vendo a paisagens que passam.	
		CORTA PARA

3.2 A PANDEMIA E O “FIM” DE UM PROJETO

O filme já estava ali, em processo. Então, com o roteiro em mãos, um ano depois, me juntei ao amigo, ator e produtor Igor Augustho, que ao ler o primeiro tratamento e ouvir alguns dos meus relatos, me provocou para trazer para a trama de forma mais evidente a minha vivência, sugerindo que a criança fosse um menino, ali neste novo tratamento.

Juntamente com o produtor, nos dedicamos a elaborar textos para apresentar, justificar e planejar o projeto para a comissão avaliadora do concurso público. Nessa etapa, uma simples ideia se torna mais tangível, compartilhável e planejável. Também delineamos uma perspectiva crítica e social dos possíveis impactos da produção e recepção do filme, bem como intenções e motivações pessoais e coletivas para sua concretização.

Até aqui eu ainda não havia pensado em aprofundar a construção das singularidades da criança de forma mais complexa, introduzindo o tema da sexualidade e identidade de gênero manifestado na infância. A trama não se aprofunda em nenhum aspecto da sexualidade infantil, nem em conflitos escolares que atualmente pautam a narrativa.

Foi assim que em 2018, o filme possuía um novo tratamento, novo título e a personagem Ana Bárbara foi substituída por Caio.

Aprovado no Edital Municipal Mecenato Subsidiado de 2018 da Fundação Cultural de Curitiba, na categoria Audiovisual³¹ - Não Iniciante, *Pai, Só Aos Finais de Semana* teve seu projeto desenvolvido pela produtora Pomeiro em 2018 e estava previsto para ser filmado no bairro Xaxim, em Curitiba, em 2020. Contudo, por falta de um investimento de dedicação na captação no ano de 2019 e por uma dificuldade de prospecção e organização de material de venda/apresentação do projeto pela produtora responsável, o filme não pôde ser concretizado.

No ano de 2020, a pandemia de Covid-19 e as políticas de isolamento social trouxeram maior complexidade ao ambiente de produção, com menor interesse em investimento via patrocínio ao audiovisual, dificultando ainda mais, as tentativas de aproveitar o limite da validade da carta de captação de recurso concedidas pelo edital a captação do recurso junto às empresas. O que acabou me desmobilizando em relação à real possibilidade de realização junto a esta categoria de financiamento público. Lições sobre

³¹ Os editais são destinados a financiar projetos culturais e artísticos por meio da renúncia fiscal do município, ficando o proponente responsável pela captação dos recursos junto às empresas. Os proponentes têm até dois anos para realizarem a captação via renúncia fiscal dos recursos de IPTU e ISS, e mais seis meses para realizar os projetos.

gestão de projeto e incursão no aspecto burocrático e financeiro foram amargamente assimiladas.

A carta de captação com validade de dois anos expirou no ano de 2021. O filme não foi feito. Já no ambiente do mestrado, como proposta de pesquisa estava me debruçando na análise desta proposta ficcional e seus aspectos melodramáticos narrativos e uma possível abordagem realista de encenação, que buscaria em aspectos da abordagem e de estratégias do cinema documentário.

Foi graças à incursão neste processo de reflexão que surgiu a ideia de expandir a pesquisa através da continuidade do processo criativo.

Acredito que a expansão do enredo fortaleceu e consolidou justamente a possibilidade de uma exploração temática mais complexa e abrangente, baseada em uma premissa muito presente no imaginário melodramático.. Isto nos coloca em um lugar de familiaridade e antecipação de situações, e isso pode ser utilizado justamente como elemento de surpresa e subversão de certas expectativas que são criadas, justamente por estas premissas que carregam o gênero melodramático: Entende-se que o ambiente familiar será problemático, instável, antecipa-se a força simbólica da presença/ausência da figura paterna, evidencia-se o caráter sentimental, da criança órfã, retirada do berço seguro da chamada família tradicional.

Ao revisitar a trama da versão curta-metragem me deparei com as fragilidades e questões que pude superar ou aperfeiçoar, surgidas no processo de escrita de um argumento para longa metragem.

O maior e mais expressivo fator foi a percepção de construir uma história com foco em uma personagem feminina, a mãe, delimitando narrativamente suas questões e embates na figura do pai ausente e na responsabilidade maternal não compartilhada.

Isso me pareceu problemático e bastante redutor em termos de representação e desenvolvimento da personagem protagonista, contudo, foi assim que surgiu o início dos primeiros tratamentos.

Inicialmente, embora o projeto abordasse a ideia de diversos aspectos da vida de uma mãe solo, isso se mostrou quase impossível no tratamento de roteiro para um curta-metragem, como será discutido mais adiante na análise do primeiro tratamento do longa-metragem. Além disso, a ideia de necessidade de núcleos dramáticos, personagens que trariam ou se envolveriam em situações que permitiriam explorar outras nuances temáticas, psicológicas e questões de desenvolvimento narrativo dramático.³²

³² Um exemplo emblemático na cinematografia nacional queer, é o trabalho do diretor Daniel Ribeiro com o curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho* (2010), sucesso de crítica e público, o filme circulou em mostras e

Os núcleos mencionados incluíam o familiar, composto pelas tias (Márcia, tia de Patricia, e Sandra, tia de Ana, irmã do pai de Marcelo). O ambiente escolar e as amigas do bairro eram núcleos coadjuvantes, sem uma função dramática significativa nos caminhos de ação e transformação dos protagonistas. A proximidade familiar e parental era enfatizada no desenvolvimento dramático do núcleo protagonista.

No tratamento para um longa-metragem, busquei ampliar a importância dos núcleos relacionados às relações íntimas/familiares dos protagonistas (mãe e filho), compartilhando o protagonismo em relação às ações que impulsionam o enredo familiar.

Dado o formato de longa-metragem agora em desenvolvimento, pudemos explorar de forma mais explícita a expansão da rede familiar, indo além das relações parentais diretas, especialmente em representações de vivências periféricas.

Acredito que a exploração envolve os limites entre duas possíveis formas narrativo-dramatúrgicas: primeiro, um cinema íntimo e familiar mais contido, extremamente sensível, com um tratamento dramático-narrativo minimalista que, mesmo assim, apresenta uma complexa abordagem psicossocial, embora não de forma explícita. E a segunda seria mais próxima da que almejo, com uma devida contenção, mas mantendo alguns excessos mais próximos de um tratamento provocativamente melodramático. Ampliando as instâncias secundárias de personagens e interrelação dos mesmos na trama.

Arrisco-me a explorar o excesso narrativo característico do melodrama, direcionando as ações e situações dramáticas em núcleos que se alternam em relevância e protagonismo, dentro de uma situação principal que os mobiliza.

Ampliando expressivamente a dinâmica da trama, explorando e reinventando certos clichês do imaginário melodramático, como o ambiente escolar, explorando mais especificamente dentro da ideia de obviedade o plot da apresentação escolar infantil (tão cara ao clássico cinema hollywoodiano destinado ao público infanto-juvenil). Ou mesmo em melodramas de conflitos escolares, onde temos aquele personagem que se engaja entre seus humanismos à burocracia institucional e protocolos que, por vezes, através da opressão e

festivais mas no youtube obteve grande repercussão popular. "O curta era uma espécie de ensaio, um piloto para o longa. Tinha acabado de fazer o meu primeiro curta e achei que precisava de mais portfólio. O curta também era uma maneira de mostrar um pouco a estética e os personagens quando eu fosse buscar financiamento para o longa." (Ribeiro, 2014, s/p). "A primeira versão do roteiro era quase como o curta estendido, o que ficava cada vez mais sem graça, na medida em que o filme ganhava popularidade na internet. Tive que repensar a ideia e reescrever o roteiro. Acho que isso também trouxe força ao filme" (Ribeiro, 2014, s/p). O diretor e roteirista diz que não fez nenhuma pesquisa específica para criar os diálogos entre os adolescentes, mas contou com a ajuda dos atores durante os ensaios para afinar o roteiro e deixar os diálogos mais verossímeis. *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), versão longa-metragem do curta, fez sua estreia na Mostra Panorama em Berlim, no ano de 2014.

violência, atrapalham os objetivos do protagonista neste tipo de filme.³³ São exemplos de importantes relações de apropriação de obviedades de gênero, explorados neste novo tratamento pelas subtramas. Algo possível graças à ideia de ampliação do projeto de curta-metragem para longa-metragem.

3.3 *SEGREDOS E MENTIRAS* COMO INSPIRAÇÃO

Para exemplificar traço algumas relações com o filme *Segredos e Mentiras* (1996). *Segredos e Mentiras* é um filme dirigido por Mike Leigh, lançado em 1996. A trama envolve questões profundas sobre relações familiares, segredos enterrados e as complexidades da identidade racial.

A história começa com Hortense (interpretada por Marianne Jean-Baptiste, indicada ao Oscar pela sua atuação), uma mulher negra bem-sucedida, decidindo procurar sua mãe biológica após a morte de sua mãe adotiva.

Para sua surpresa, ela descobre que sua mãe biológica é Cynthia Purley (interpretada por Brenda Blethyn, também indicada ao Oscar por seu trabalho), uma mulher branca trabalhadora de classe média baixa que vive em um subúrbio inglês. A revelação de que Hortense é filha de Cynthia é chocante para ambas, e é uma cena digna de registro como a mais forte em que dramaticamente se opera uma instância de contenção e aproveitamento da fisicalidade, dos excessos das lágrimas, parte do grande êxito no trabalho de construção dramaturgica, aqui também associada à construção narrativa, que se desenrola à medida que as duas tentam entender e aceitar essa nova dinâmica familiar.

Mike Leigh filma pessoas que a princípio não falam o que devia ser falado (será necessária uma "terapia de grupo" espontânea ao final do filme), que não se olham nos olhos (como no inesquecível plano-sequência na lanchonete onde mãe e filha conversam pela primeira vez, lado a lado, mas sem cruzar o olhar), que encaram os problemas somente de soslaio: essa passividade tem um poder de destruição incalculável, e nisso nada há de passivo (Oliveira Jr, [s/d], on-line).

A rejeição inicial de Cynthia à Hortense revela as tensões raciais subjacentes na sociedade britânica e a complexidade das relações familiares.

A trama aborda de forma marcante a perspectiva racial ao explorar as consequências do relacionamento de Cynthia com um homem negro, que resultou na gravidez de Hortense. O filme destaca as pressões sociais e o estigma associado aos relacionamentos interracializados na

³³ A exemplificar: *Ao Mestre Com Carinho* (*To Sir; with Love*, dirigido por James Clavell, Estados Unidos, 1967); *Meu Mestre Minha Vida* (*Lean on Me*, dirigido por John Guilbert Avildsen, Estados Unidos, 1989); *A Onda* (*Die Welle*, dirigido por Dennis Gansel, Alemanha, 2008); *Entre os Muros da Escola* (*Entre les Murs*, dirigido por Laurent Cantet, França, 2008).

época, o que leva Cynthia a tomar a difícil decisão de abandonar sua filha por medo do julgamento público e retaliações familiares.

A decisão de Cynthia de abandonar Hortense é moldada por normas sociais e preconceitos raciais prevalentes na época, e infelizmente ainda hoje, o racismo estrutural é evidenciado, a relação e o conflito familiar explicita uma questão social e política. O filme confronta o público com questões morais difíceis, levando-o a refletir sobre o impacto das escolhas individuais diante de uma sociedade que muitas vezes é intolerante.

A sobrecarga emocional de Cynthia e suas dificuldades financeiras são apresentadas como elementos que contribuem para suas escolhas, gerando empatia mesmo em face de suas ações controversas. A audiência é desafiada a se distanciar do julgamento fácil, reconhecendo as pressões externas que moldam as decisões dos personagens.

Para finalizar, o processo de co-criação proposto por Mike Leigh envolve inventivas dinâmicas de improvisação a partir de um argumento, que se desdobra em um tratamento final de roteiro. E também de criação de situações de dispositivo, para trabalho de improvisação das atrizes no set, em cena.

É justamente este exercício de ensaio e laboratório criativo³⁴ com atores é bastante marcante no trabalho de Leigh e me servem de referência para os possíveis próximos passos criativos para a finalização de roteiro e proposta de encenação de *O Nosso Filho*.

Esta dinâmica criativa e processual que envolve as atrizes que interpretam Cynthia, Hortense e Roxanne, filha adotiva de Cynthia, que os realizadores (atrizes e diretor) conseguem atingir um retrato complexo das relações familiares e das questões de identidade. O filme, por meio de sua narrativa sensível e performances poderosas, explora o impacto duradouro das decisões e segredos familiares nas vidas das pessoas.

Levar o cinema para o seio familiar de maneira bem-sucedida não é fácil: clássicos (os melodramas de Douglas Sirk, o sensacional *Juventude Transviada*, de Nicolas Ray) e modernos (*Longe do Paraíso*, de Tod Haynes, *O Rio* de Tsai Ming-liang) que assomaram ao tema questões relevantes (...) Avesso aos atalhos moralizantes e psicologizantes, *Segredos e Mentiras* acha na sua imanência – na substância do cotidiano – uma forma tanto de inspiração artística (sua direção estética) quanto de afirmação da riqueza das relações humanas (sua dimensão ética). O filme quer mostrar como vida, qualquer vida envolve problemas. No entanto, mais importante que apontar tais problemas, o que seria demasiadamente óbvio, é avaliar a proeza (e a beleza, por assim dizer) de sua superação. E Leigh, o faz numa chave que busca distância com o melodrama e a proximidade com o prosaico da vida (Oliveira Jr, [s/d], on-line).

³⁴ Cf. Capítulo 2.

Essa distância apontada pelo crítico não anula sua relação com o gênero melodramático, pelo contrário, a evidência, sendo operado em uma forma distinta. Evidencia também o olhar do crítico completamente redutor em relação às potências do melodrama. Nesse contexto, dentro de um viés político de representação e superação de conflitos na ficção, busco que a resolução esperada dos conflitos de nossos protagonistas não seja óbvia ou tradicional. E busco também soluções alternativas positivas e satisfatórias, ao mesmo tempo críticas e sensíveis.

Não se trata apenas de Patricia e Caio terem uma casa, nem somente de apoiar a criança que sofre ataques homofóbicos, e menos ainda de enfatizar a solução moral de que uma rede de apoio resolve a situação de uma jovem mãe da classe trabalhadora. Pretendo destacar uma ação coletiva mobilizadora, originada no âmbito íntimo e familiar, que se amplia para questões mais políticas e organizadas em relação à luta de classes e organização popular.

Por isso, no novo tratamento, escolhi explicitar as relações sociais e coletivas que promovem soluções para os conflitos. Ampliei a participação e protagonismo das situações que envolvem amigos, vizinhos, o ambiente escolar e, por fim, uma grande mobilização coletiva que surge em busca de um caminho para um final feliz mais coletivo.

Esse desfecho não é tradicionalmente óbvio, seguindo as marcas de uma resolução melodramática clássica, mas ainda é melodramático devido à grandiosidade afetiva e coletiva em torno do drama familiar. Mantenho a intenção expressa na apresentação inicial do projeto do curta-metragem.

Com os novos caminhos narrativos, acredito que finalmente *O Nosso Filho* atinge a pretensão de criar uma história que parte das questões da maternidade solo e explora seu desenvolvimento narrativo de maneira inventiva e provocativa, estabelecendo um diálogo com estratégias de alcance popular como forma de orientar uma possível abrangência para suas discussões e impactos culturais.

Embora apresentada de forma específica, a concepção de família e do processo de construção social individual sofreu algumas modificações no novo tratamento de roteiro para o longa-metragem.

Como acima mencionado, o engajamento da comunidade torna-se mais proeminente quando ocorrem ataques homofóbicos a uma criança, e conseqüentemente ataques físicos à sua mãe. Mas encontramos somente na versão atual, que surge no argumento do longa-metragem. Oliveira Jr. destaca um recurso bem sucedido empregado por Mike Leigh que também me serve de referência:

O formato adotado por Mike Leigh não só em *Segredos e Mentiras* como também no mais recente *Agora ou Nunca* é o de filme-painel, ou *short cuts* (termo tornado genérico a partir do excelente filme de Robert Altman), isto é, uma visão panorâmica de pessoas que habitam um grande centro urbano e são apanhadas em seus cotidianos, estando integradas por elementos variáveis de filme para filme (um conjunto habitacional, um ambiente de trabalho, um evento isolado...). Tal formato, que antes se mostrava original, de uns anos para cá naturalmente gerou filão e vez ou outra aparece mal utilizado. O próprio *Agora ou Nunca* deixa entrementes a sensação de que pegou carona na fórmula fácil (Oliveira Jr, [s/d], on-line).

A proposital fragmentação amplia a função social e geográfica do ambiente real na construção narrativa. Considerando os novos desafios já mencionados anteriormente, com a ampliação de tramas secundárias em relação ao núcleo principal de Caio e Patrícia, a utilização desse recurso parece ser um ponto de partida interessante para pensar na unidade dramática. Esta unidade deverá ser delineada nas etapas subsequentes de argumentação, escaleta e roteirização, sobre as quais discutiremos mais adiante.

3.4 A PRIMEIRA FORMA DE UM FILME É SEU ROTEIRO

Como profissionais se organizam antes de dar início a uma filmagem? Desde os primórdios do cinema, antes de ligar a câmera, antes mesmo de abrir o tripé para posicioná-la, já se estabelece uma ação de escolha, que denota algum objetivo. O que mostrar, como mostrar, o que vai acontecer nesse tempo. Mesmo sem ter algo escrito, intuitiva ou deliberadamente este processo se estabelece. Processos de escolha e de recusa já começam a revelar a complexa teia de feitura de um filme.

Para Michel Chion (1989), em *O Roteiro de Cinema*, bons roteiristas não surgem por geração espontânea; “ (...) em geral, nascem de certo domínio do ofício ou da intuição de certas leis que o roteirista decide respeitar ou ignorar” (Chion, p. 01, 1989). Aqui ele se refere não só a leis das técnicas de escrita e formatação de roteiro, mas das formas tradicionalmente já consolidadas como modelos narrativos.

Logo na introdução de seu livro, Chion afirma categoricamente que as histórias decididamente são sempre as mesmas. E que se anima ao ver aí um sinal de uma coesão da experiência humana através do espaço tempo.

Como as crianças, gostamos das histórias repetidas e quase chegaremos a negar a possibilidade de histórias novas, mesmo que com as mais novas técnicas, pois se fosse assim, o desenho animado teria trazido para histórias novas há muito tempo. Em compensação, indefinidamente aberta e renovável, é a arte da narração, a arte do conto, da qual a arte do roteirista é apenas uma aplicação particular pensada para o cinema (Chion, 1989, p. 02).

Obviamente que seu caráter narrativo, descritivo em especial na ficção cinematográfica denota ao roteiro toda sua proximidade e familiaridade com a narrativa literária. Contudo, desde seu surgimento o cinema de ficção esteve diretamente ligado à narrativa teatral, às peças, esquetes, situações encenadas que ao longo de práticas distintas e experiências múltiplas foram moldando uma linguagem nova.

Não se trata somente de buscar uma interação sensorio afetiva através das forças sugestivas e visuais da palavra, que em si é uma das convenções do cinema, o diálogo, falar e ouvir que se monta em geral com planos e contraplanos entre planos em figura conjunta, ou seja, mostrar todos os personagens em cena e depois colocá-los em planos separados enquanto falam e reagem, que é uma das convenções do realismo, assim, “(...) a informação é e está sempre aparente na fala entre personagens e suas respectivas situações. Ou seja, a fala é um recurso aceito e já um dado para o cinema de ficção” (Hinkel, 2023, p. 87). Agora a ação, sua visualidade, dita as novas regras de como se contar uma história.

A máxima que dá título a este capítulo, retirada do livro *Prática do Roteiro Cinematográfico* de Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996), ressalta a efemeridade e transitoriedade do roteiro. Eles afirmam que o roteiro não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para se transformar em algo diferente. Um roteiro já é, em sua essência, um filme em potencial.

Carrière e Bonitzer apontam como um equívoco frequente a ideia de que, o roteiro, porque é escrito, seja visto então um objeto literário como outros objetos.

Objeto paradoxal: de todas as coisas escritas, o roteiro é a que contará com o menor número de leitores, talvez uma centena, e cada um deles buscará nele o seu próprio alimento: o ator, um papel; o produtor, um sucesso; o diretor de produção, um percurso inteiramente traçado para a fixação de um plano de trabalho (...) O roteiro não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro. (...) Para os autores, o roteiro não seria apenas uma vaga redação literária, algo inconsistente entre duas coisas, quase malogrado, um instrumento de transição, uma peça literária que em seguida é preciso transformar num momento de cinema. Um roteiro já é um filme (Carrière; Bonitzer, 1996, p. 11).

Esta seria uma perspectiva de leitura "egoísta" segundo os autores. Trata-se somente de um termo que orienta uma certa objetividade e pragmatismo das necessidades que cada membro criativo deve exercer durante a feitura de um filme.

Talvez por isso uma série de documentos norteadores de aspectos técnicos e artísticos de um filme seja denominado “Bíblia”³⁵ (guia da fé, que o filme dará certo?) e mais

³⁵ “É um documento com elementos textuais e de imagem, que explica em detalhes o universo, a estrutura, os personagens e as intenções do longa-metragem que se pretende realizar (...)” (Secretaria da Comunicação e da Cultura, 2021, p. 2).

recentemente ouvi o termo "literatura de produção", principalmente entre os produtores. Não os que financiam, mas os que estão envolvidos na base de sua realização criativa, buscando financiamento, planejamento junto ao diretor e roteirista – da realização à distribuição de um filme.

Entraremos agora no terreno da escrita. Seguindo as orientações de Bonitzer e Carrière a palavra “escrita” nesse contexto pode ser perigosa e será usada com a cautela das aspas, "pois é uma escrita específica.”

Esta escrita se encontra em um início de processo de transformação, e todo o processo depende dessa forma primeira. Escrita de passagem, de transição, destinado a leitores rarefeitos e parcialmente atentos, dos quais é o guia indispensável, talvez seja, por todas razões, e pelo próprio fato de sua discrição, sua humildade e desaparecimento próximo, a mais difícil de todas as escritas conhecidas (Carrière; Bonitzer, 1996).

Uma outra importante lição de Carrière e Bonitzer (1996), ainda através da aproximação entre análise literária e processo criativo para cinema, é de que não devemos ter dúvidas de que, em seu entendimento profissional, o roteiro, é alguma outra coisa. “Mas esse entendimento clínico, erótico ou prospectivo, não deixam de contaminá-lo e de toda forma, sublinham o seguinte. A função do roteirista difere da prática do escritor, do literato, do romancista. A escritura, como a encenação, é a contra-realização do roteiro.”

No âmbito da produção cinematográfica e sua demanda artística, técnica e mercadológica, a elaboração de um roteiro é um procedimento complexo, composto por diversas fases meticulosas, desde a concepção inicial da ideia até a formatação final do roteiro, denominado para os americanos *screenplay* (Comparato, 1995, p. 27) ou como é mais comum por aqui, roteiro final, em formato *masterscenes*; e, para os franceses continuidade dialogada (Chion, 1989, p. 267).

Cito esta questão de nomenclatura para evidenciar constante adaptação de mecanismo de indexação em diferentes circunstâncias. Aqui considero como se faz no Brasil: roteiro final, argumento e escaleta. Das formas mais convencionais, é impossível fugir da internacionalização de algumas nomenclaturas. Cada uma dessas etapas desempenha um papel crucial no desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica, são as formas de apresentação de um roteiro.

A continuidade dialogada francesa corresponde, grosso modo, ao que se chama inglês de master scene script (roteiro final). Stempel define esse formato sendo a descrição de todas as cenas sem indicação de planos e ângulos de tomadas. Hermann define a como a redação do script com descrições, ações, diálogos, sem a indicação da escala dos planos e dos ângulos das tomadas; Para cada cena há ainda indicações interior ou exterior, dia ou noite, lugar da ação. Hermann acrescenta que

o *master scenes script* tende em 1952 a suplantá-lo, na profissão cinematográfica, o emprego do *chute Street*, isto é, da decupagem técnica (Chion, 1989, p. 169).

A primeira fase representa o ponto de partida criativo. Nessa etapa, a ideia inicial para a trama é concebida, frequentemente inspirada por experiências pessoais, eventos atuais, conversas estimulantes ou mesmo momentos de inspiração criativa.

A etapa subsequente, conhecida como *storyline*, abrange a elaboração mais detalhada da narrativa. Aqui, são delineados os principais elementos da trama, incluindo os protagonistas, o conflito central, ou “conflito matriz” (Comparato, 1995, p. 23) e o cenário no qual a história se desenrola. A *storyline* funciona como a espinha dorsal da narrativa, conferindo-lhe uma estrutura apesar de simplificada e mais palpável. Para Comparato (1995, p.23) começa aqui o trabalho de escrever: fazemos um esboço, começamos a imaginar a história tendo como ponto de partida uma frase.

Comparato também relembra uma orientação de seu amigo roteirista Jean-Claude Carrière; “Uma *storyline* inteligente dá as possibilidades da história e proporciona um novo aspecto do conflito” (1995, p. 24).

A *storyline* também chamada de *logline* desempenha um papel crucial na apresentação concisa da essência do filme em uma única frase. Seu propósito é despertar o interesse e a curiosidade de colaboradores criativos, produtores e potenciais investidores, encapsulando o conflito central e o objetivo do protagonista.

O argumento, também conhecido como *outline*, é um resumo do roteiro em algumas páginas que descreve a história completa, cena por cena, sem deixar espaços em branco. Chion (1989, p. 265) recomenda que ele tenha entre seis e doze páginas e que represente uma expansão mais detalhada da sinopse, explorando a trama em maior profundidade. Nesta fase, os personagens são desenvolvidos de forma mais minuciosa, suas motivações e arcos de personagem ganham destaque, e os principais eventos e reviravoltas da história são delineados.

Comparo esse processo a uma série de bonecas russas (Matrioska), com diferentes formas de escrita e formatação (tamanhos) para uma mesma proposta narrativa cinematográfica (estética visual). A ordem pode variar dependendo da referência que você procurar. Alguns recomendam começar com um roteiro final e, a partir dele, criar as formas mais compactas de apresentação, como argumento, sinopse e *storyline*. No entanto, no exercício de criação e pesquisa que realizei, eu segui uma abordagem quase cronológica.

Na sequência, nos aprofundaremos nos resultados práticos, na obra em processo e na escrita do argumento, que contém toda a emoção, novidade, envolvimento afetivo, dramático, temporal e sensorial que visualizar um filme em processo nos proporciona.

Por conseguinte, nas etapas de roteirização nos deparamos com a escaleta, que desempenha um papel fundamental na estruturação do roteiro. Trata-se então de um esboço detalhado que descreve a sequência de cenas do filme, cena a cena, fornecendo uma orientação essencial para a escrita subsequente. A escaleta permite a organização da estrutura narrativa, garantindo a coesão e a lógica da trama.

Uma digressão: dentro de meu processo de criação, trago uma proposta de indicar, já na escaleta, orientações para o atravessamento da realidade das sequências. Exemplo: em uma sequência externa que se passa no terminal rodoviário, Patricia entra, câmera a segue, ela passa pela catraca e vai até o tubo/estação, logo entra no ônibus. Tais ações serão documentadas, e as pessoas podem olhar para a câmera sem problema, é até desejável que assim o façam, para causar estranhamento dentro da narrativa, em que momentos da história filmados na rua sejam/pareçam mais documentais. Tal ruptura sugere potência ao filme, já indicada na escaleta, onde o olhar anônimo que eu não posso controlar quebra o aspecto mais tradicional do realismo, trazendo outra instância de realidade que é próxima do cinema documental.

Por fim, o roteiro final é a primeira materialização da narrativa cinematográfica. Nesta fase, a história é traduzida em diálogos, descrições visuais e ações, mais detalhadas em relação a visualidade das ações e seus elementos envolvidos. O roteirista adota um formato específico para indicar os diálogos dos personagens, os cenários, as ações e outras informações cruciais para a produção do filme.

Uma abordagem a se considerar, porque bastante comum no mercado nacional, sendo também exigência para laboratórios de roteiro, editais de financiamento, é o modelo de formatação de roteiros chamado *masterscenes*. Ao contrário da estrutura de cenas convencionais, esse formato organiza o texto em blocos de ação contínua, cada um representando uma unidade narrativa, ou cena. A estrutura *masterscenes* se alinha com as tendências contemporâneas de edição cinematográfica, tornando a narrativa mais intuitiva para os envolvidos na produção.

Hernani Heffner (2021) em seu artigo *Contribuição a Uma História do Roteiro* apresenta algumas bases para uma história da escrita de roteiros no Brasil, relacionadas a história do roteiro nos estados unidos, com ênfase em uma concepção didática através do manuais de roteiros no mundo anglo-saxônico:

Embora o roteiro em sua estrutura interna básica (capa, descrição sumária, sinopse de uma página, elenco, equipe, descrição plano a plano da ação dramática, com indicações de diálogos e eventuais pontuações de câmara e montagem, e orçamento) deva sua criação acabada a Thomas H. Ince, que já o punha em prática em seu estúdio hollywoodiano por volta de 1914, sua generalização esperará um pouco e não se fará sem ajustes e contestações. Como indica Kenneth Gay, o propósito aqui é claramente separar a concepção da execução e controlar esta última. Muitos tipos de roteiro foram escritos dos primórdios do século XX até estes prenúncios de século XXI. A certa altura, surgem até discordâncias sobre o que seria ou não um texto dessa natureza, levando-se em conta a padronização requerida frente às demandas de uma produção de caráter industrial. Alinor Azevedo, sempre atento às limitações da realidade fílmica brasileira, prefere o termo argumento, ficando pé em uma prática mais antiga, que valorizava a trama e sua exposição sucinta, deixando ao diretor o trabalho de explorar e completar as sugestões do escritor. Já Alberto Cavalcanti, vindo de uma indústria consagrada como a inglesa, tem concepções mais rígidas, falando em sinopse, argumento longo, primeiro tratamento, decupagem e roteiro técnico. Um pouco mais tarde, Dahl comenta que “a distinção entre argumento, roteiro e decupagem [está] cada vez mais nebulosa” (DAHL apud COSTA, 1966). Nos momentos de afirmação mais continuada de uma produção local, faz-se a defesa de uma redação dramatúrgica e mercadológica, embora não isenta de qualidades artísticas, como nas falas de Leopoldo Serran, nos anos 1970, e de Bráulio Mantovani, na última década. Mesmo assim, a tipologia acumulada exhibe uma variedade em grande parte desconhecida, quer em seus estilos, quer em seus fundamentos conceituais (Heffner, 2021, p. 66-67).

Tornando então este documento portador de uma escrita do visível e do invisível, escrita que leva em conta a linguagem visual e a técnica da montagem à literatura de processo de um filme.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo o caso, é escrever de outro modo: com olhares e silêncio, com movimentos e mobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que pressupõem que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, que provocam alucinação em alguns e se relacionam de toda forma por essa atividade notável, específica do cinema, única na história de expressão, chamada montagem (Carrière; Bonitzer, 1989, p. 12).

Em resumo, a criação de um roteiro cinematográfico é um processo complexo que envolve uma sequência de etapas vitais, culminando na formatação final do roteiro. Cada etapa desempenha um papel crítico na construção de uma narrativa. A compreensão e aplicação dessas etapas são recomendadas para roteiristas e cineastas que buscam alcançar a complexidade profissional e técnica da narrativa no contexto cinematográfico. Mais do que isso, sua sensibilidade estratégica para lidar com questões sociais, filosóficas, psicológicas, que afetam os imaginários e reverberam em nossa malha da vida cotidiana.

Como cineasta, me interessa neste momento recorrer ao recurso de escrita para cinema ao mesmo tempo em que recorro a recursos críticos sobre representação, como contar e para quem contar meu filme, meus personagens, suas características, as imagens, as ações e situações.

Caminhos para combater perseguições devido à identidade de gênero em uma sociedade machista e violenta são essenciais. Questões estruturais e sistêmicas persistem, perpetuando a desigualdade, perseguição e discriminação, o que nos afasta dos aspectos positivos da organização política e das lutas por justiça social.

Embora eu reconheça que meu filme não terá o poder de transformar o mundo instantaneamente durante sua exibição, acredito que ele possa proporcionar uma experiência rica em representações positivas. Essas representações abordarão tanto os valores pessoais quanto os coletivos, promovendo a aceitação das diferenças que constituem o outro. Além disso, meu filme vai explorar formas de agenciamento e organização política, que ecoam em nossa capacidade crítica de nos enxergarmos como agentes políticos em todas as esferas da sociedade.

Nesse sentido, acredito que a obra pode abrir portas para debates, inspiração e envolvimento emocional. Os personagens e situações apresentados podem servir como catalisadores para reflexões profundas, oferecendo possibilidades de diálogo sobre as questões abordadas.

3.5 A LOGLINE OU STORYLINE

Caio, 08, quer dançar a música do Michael Jackson na apresentação escolar, a situação exposta nas redes sociais em forma de julgamento moral escancara a homofobia, que se estende a uma violenta agressão física à sua mãe, Patrícia, 33. Mobilizados, família, escola e amigos se unem. O caso repercute, assim como a agitação comunitária liderada por Julia, amiga de Patrícia. O enfrentamento político popular, parte da periferia e toma toda a cidade.

Neste momento o parágrafo acima trata-se de uma proposta de storyline, para a trama de *O Nosso Filho*.

Na terceira parte de seu livro *O Roteiro de Cinema* (1989), Michel Chion nos traz algumas considerações sobre as formas de se apresentar um roteiro. Chion chama atenção para uma confusão corriqueira, em relação aos formatos de apresentação de roteiro não serem confundidos com seu conteúdo, nem com sua estrutura dramática.

Ela, (etapas de apresentação) é apenas um estágio de descrição e redação do roteiro mais ou menos detalhado, comportando ou não certos tipos de definições, conforme sua função – apresentar o roteiro a uma comissão, um produtor, um diretor, ou atores que se tenham em vista; servir para realização do roteiro pela equipe técnica; servir para o próprio diretor, se for autor ou coautor, prepare sua filmagem e, inclusive, conceba seu filme (Chion, 1989, p. 263).

Aqui no Brasil, tendo em vista a prática e experiência com editais, acredito que estejamos mais próximos de um modelo estadunidense de apresentação de roteiro, considerando algumas questões de tradução e adaptação de nomenclaturas. A predominância dos termos em inglês se dá obviamente pelo seu domínio tecnológico e comercial, além de cultural. “Invasão que nem os roteiristas russos conseguem evitar” (Comparato, 1995, p. 28). Nos EUA, as formas de apresentação do roteiro parecem mais diversificadas, e costumam unificar as práticas e processos na indústria mundial.

Ao sintetizar alguns ensinamentos dos mais tradicionais manuais de roteiro (em especial os de Syd Field), Comparato (1995, p. 28) compõe o que ele chama de esqueleto didático das etapas de roteirização, e como arcabouço metodológico para prática e reflexão sobre criação ele propõe cobrir seis etapas no processo até o roteiro final.

São justamente em tais etapas criativas que dedico as reflexões e processo criativo compartilhado, são elas, ideia (já debatida em alguns aspectos no capítulo anterior), conflito (Idem), personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.

Etapas criativas se desdobram operativamente no desenvolvimento de texto conhecidos como, *storyline*, sinopse, estrutura dramática (argumento), escaleta, primeiro roteiro, roteiro final. Obviamente aqui faço relações muito próximas tanto de nomenclatura quanto conceitualmente em relação à produção literária. A própria ideia de tema, argumento (relato cronológico), trama (relato narrado). Todos eles estão presentes nas fases de construção de um roteiro. “O conceito de *storyline* é muito específico e equivale a um apontamento da sinopse” (Comparato, 1995, p. 34).

Optando por delineaes através de conceitos dramáticos, Doc Comparato apresenta uma correspondência entre essas etapas, definindo uma orientação metodológica para este sistema de trabalho:

(...) construir a *storyline* é determinar o conflito; escrever uma sinopse é descobrir as personagens; estruturar é organizar uma ação dramática; elaborar o primeiro roteiro é chegar aos diálogos e ao tempo dramático; trabalhar o roteiro final é manejar as cenas isto é a unidade dramática (Comparato, 1995, p. 29).

No que concerne a ideia, ou situação da epifania, o sentimento o fato que mobiliza o escritor diante da necessidade de relatar, será automaticamente atravessado e motivado por sua singularidade. Algumas das particularidades que me movem como ponto de partida, enquanto ideia inicial, foram relatadas anteriormente, agora estou no momento de definir, isolar e descobrir caminhos narrativos e possibilidades de ações necessárias para se contar essa história. Inventar situações, imagens, tempo de cinema para uma história de ficção.

Encontrar nas palavras escritas a visualidade das cenas, o tempo dos cortes, as possibilidades dramáticas do corpo, dos objetos e das locações, espaços reais, controlados, construídos, inventados ou reapropriados da realidade. Que peso estas escolhas carregam, estética, dramática, políticas, elas são explícitas ou subjacentes ao tom que quero dar ao filme?

Neste percurso, talvez o primeiro passo seja a definição da ideia audiovisual e dramática por meio de um conflito essencial. Esse conflito inicial, que Comparato chama de "conflito matriz" (1995, p. 23), serve como a base para o trabalho de síntese da trama em formato resumido. No entanto, pode parecer um tanto abstrato. Por isso o conflito matriz precisa ser concretizado através das palavras, marcando o início do processo de escrita de um roteiro.

Esboço e imagino a história, utilizando uma frase como ponto de partida: a *storyline*, que é uma frase com o intuito de encapsular, de forma sucinta, o conflito básico que é o alicerce da trama. “Ela deve ser não só o resumo de uma frase do seu filme, como transmitir a premissa e orientar emocionalmente o leitor para a sua história como um todo” (Souza, 2016, on-line).

Certa vez Jean-Claude Carrière contou-me que uma *storyline* inteligente das possibilidades da história e proporciona um novo aspecto do conflito. Explicou-me que, para adaptar *Cyrano de Bergerac* ao cinema, procurou uma nova *storyline* e por conseguinte uma nova visão do conflito escrito por Edmond Rostand; por fim, a *story line* ficou com a seguinte forma: “Uma rapariga bela e perfeita ama um homem belo e perfeito; mas existe um grande problema: este homem são dois e no final os dois morrem e ela fica sozinha” (Comparato, 1995, p. 23).

Então é aqui que nossa ideia começa a ganhar forma e já podemos definir nossos protagonistas e qual o conflito central. “Apresentamos a protagonista, seu objetivo e seu obstáculo. Aqui o personagem ainda não tem (e não deve ter nome), ele deve ser definido apenas por suas características essenciais” (Souza, 2016, on-line).

A importância desta etapa de escrita também se manifesta na apresentação do projeto a produtoras, chamadas para laboratórios de roteiro e editais, configurando-se como essencial para o desenvolvimento do roteiro e da bíblia de um projeto audiovisual.

“A *Logline* é tão essencial, que é comum voltarmos a ela ao longo do processo de escrita, para lembrarmos e mantermos o foco no que realmente importa de nossa história” (Souza, 2016, on-line). Dentro desse contexto, a elaboração de uma história coesa e envolvente requer uma compreensão profunda do conflito matriz, que deve ser expresso de maneira objetiva e impactante na *storyline*.

Essa etapa inicial não apenas estabelece o alicerce narrativo, mas também oferece o potencial para a introdução de elementos inovadores e conflitos evolutivos ao longo da trama. O desafio reside não apenas em identificar o conflito essencial, mas também em articulá-lo de maneira que ressoe com a audiência.

Comparato orienta:

(...) uma *storyline* deve ser breve, concisa e eficaz, não deve ultrapassar as cinco linhas e através dela devemos ficar com a noção daquilo que vamos contar resumindo o conflito básico apresenta-se por meio da *storyline* e concretiza o que vamos desenvolver (Comparato, 1995, p. 23).

Como *logline*, a síntese da premissa dramática e seus personagens fica assim: uma mãe luta ao lado de líderes comunitárias para defender seu filho de 08 anos de agressões homofóbicas devido a uma apresentação escolar. Posteriormente, um ataque à mãe impulsiona uma ação política que mobiliza toda a cidade.

Jaqueline Souza (2016) em seu artigo *Logline: seu roteiro em uma linha* discorre sobre alguns pontos em relação a construção e exposição de características da trama e seus personagens na elaboração deste texto que é a *logline*: “tomar muito cuidado com o verbo que utilizar, ele é a maior representação da temática da sua história, por isso sempre prefira verbos de ação, que irão demonstrar as atitudes dos personagens” (Souza, 2016, s/p).

Por isso, ênfase nos verbos lutar, defender e mobilizar. Palavras que carregam uma forte conotação, do peso resistência política e mobilização coletiva a partir de uma situação que denota injustiça social.

Isso apresenta meus protagonistas; mãe, filho e agentes na transformação das situações enfrentada por ambos, “líderes comunitários”. Apresenta também as forças antagônicas, e obstáculos impostos por elas que aparecem pela homofobia e machismo, ou seja, as ações (causa e efeito) de perseguição e oposição aos protagonistas.

Tem-se assim, um conceito mais definido da premissa, tema de fundo e ideias governantes, já trabalhadas dentro de certos aspectos exigências do mercado. Mas mais importante é apontar que para além deste aspecto, existe a necessidade do envolvimento de uma gama de criadores no processo de feitura do filme, e como já mencionado o roteiro é a primeira forma compartilhável de um filme ainda não filmado. Ambiente de convergência entre objetivos criativos e estratégias de execução onde visão poética e estratégias pragmáticas são alinhadas.

3.6 A SINOPSE

Ao longo dos últimos, tenho aprendido na prática e nos estudos da teoria do roteiro sobre a importância da sinopse de longa metragem no processo de roteirização de filmes. Uma sinopse bem elaborada não apenas resume a história, mas também transmite sua essência de forma envolvente e cativante.

A sinopse não é apenas uma ferramenta para vender o roteiro, mas também uma guia para os próprios roteiristas. Ela ajuda a estruturar e organizar ideias antes de iniciar a escrita do argumento completo. Ao condensar a trama em uma narrativa concisa, é neste momento que posso identificar lacunas na história e explorar diferentes abordagens para situações narrativas contidas no conflito matriz.

Uma vez que o conflito matriz se apresenta na story line, o segundo passo é conseguir personagens para viver uma história, que não é senão o conflito matriz desenvolvido.

Trata-se de um exercício de síntese que condensa a ação dramática desencadeada pelo conflito.

ARGUMENTO: do latim *argumentum*, possui um significado jurídico ou filosófico, de prova justificativa. Significa também aquilo que se está mostrando, o tema.
 SINOPSE: do grego *synopsis*, vista de conjunto. Uma olhadela geral. É uma narração breve. “Ambos os termos têm tendências a confluir” (...)“A linguagem dos audiovisuais adota sistematicamente essas terminologias literárias de uma maneira anárquica e certamente submetida a seu uso na língua inglesa (Comparato, 1995, p. 70).

Teóricos do roteiro enfatizam a importância da estrutura narrativa na criação de uma sinopse eficaz. Para Robert McKee (2012), a sinopse deve seguir uma estrutura narrativa clara, com um incitante, desenvolvimento e clímax bem definidos. Em suas lições McKee enfatiza que é crucial incorporar elementos como arco do personagem, conflito central e tema na elaboração da sinopse. Isso não apenas comunica o que acontece na história, mas também que é importante tematicamente.

Em Comparato (1995) construir a storyline é determinar o conflito; escrever a sinopse é descobrir as personagens; estruturar e organizar uma ação dramática; elaborar o primeiro roteiro é chegar aos diálogos e ao tempo dramático; trabalhar o roteiro final é manejar as cenas, isto é a unidade dramática.

Comparato, em sua análise, destaca a sinopse como a primeira expressão textual de um roteiro, enfatizando a necessidade de uma clareza e concretude na especificação dos eventos da trama, bem como dos objetivos do protagonista. É crucial que o clímax seja impactante, delineando as ações do protagonista e os propósitos da narrativa. O autor

examina dois tipos de sinopse: a Pequena Sinopse, que varia de três a cinco páginas, apresentando os principais personagens e suas histórias de forma concisa, e a Grande Sinopse, influenciada pela tradição europeia e pelo roteiro literário, geralmente ocupando dez páginas para cada hora de material audiovisual. Além disso, ele introduz o conceito de Outline, posicionado entre a Storyline e a Pequena Sinopse, ocupando uma ou duas páginas e oferecendo um resumo da trama e um breve perfil dos personagens.

Comparato (1995) ressalta que é por meio da sinopse ou argumento que se avalia a viabilidade de um projeto em todas as suas dimensões: produção, mercado e autoria. Ele também oferece uma série de dicas cruciais para a construção de personagens, como a necessidade de adequação do personagem à história, destacando que "O protagonista se cria segundo a história, e não ao contrário" (p.112).

Sobre a introspecção psicológica do personagem, Comparato observa que, no audiovisual, não há um fluxo interior como no romance; os sentimentos do personagem são expressos por meio de sua atuação e comportamento diante das circunstâncias. A complexidade e as contradições de um personagem devem ser evidenciadas para que ele pareça verossímil e real, sendo que quanto mais densidade humana ele possuir, mais realista parecerá.

Identifico assim três fatores essenciais na configuração da composição do personagem: fatores físicos, sociais e psicológicos. É fundamental considerar o elemento da transformação, já que um personagem nunca é estático, ele se modifica tanto interna quanto externamente, num processo denominado de evolução do personagem.

Field (1979) enfatiza que todo roteiro tem como objetivo dramatizar ação e personagem. Ele destaca o papel crucial do autor, que detém o poder de escolha e a responsabilidade de determinar a execução dramática da história. Field ressalta a importância da pesquisa para enriquecer o conteúdo do texto: "Quanto mais você sabe, mais poderá comunicar. E ao fazer isso, assume uma posição de escolha e responsabilidade ao tomar decisões criativas" (Field, 1979, p. 13).

O autor define o personagem como um ponto de vista, uma lente pela qual percebemos o mundo. Desta forma, é essencial estabelecer a personalidade e o comportamento do personagem para poder transmiti-lo ao público. Field considera a criação de personagens como um aspecto estratégico na elaboração de um roteiro, destacando duas abordagens distintas: "Uma é ter uma ideia e depois criar os personagens que se encaixem nela, [...] a outra é criar um personagem; a partir dele surgirão uma necessidade, uma ação e uma história" (Field, 1979, p. 34).

Quanto ao Ponto de Vista, Chion (1989) alerta que o roteirista muitas vezes deve decidir antecipadamente de qual perspectiva a história será contada, isto é, qual personagem será o foco de identificação e qual será o modo de narração utilizado. Ele destaca que “o ponto de vista não apenas determina os aspectos emocionais da narrativa, mas também sua trajetória dramática” (Chion, 1989, p. 208).

Levando em consideração as orientações a sinopse revela-se o primeiro momento de trabalhar com ênfase as personagens e suas ações norteadoras. Assim como na storyline o conflito deve estar evidente, seu desenvolvimento e sua resolução pontuada de maneira muito resumida.

Existe uma linha de profissionais e escritores, que considera que existe diferença entre a sinopse e a storyline. Para estes, a sinopse, é uma versão mais longa do storyline, intermediária entre esse e o argumento. Não confunda, com a sinopse de venda, que conta o conflito, sem expor sua resolução e tem como finalidade despertar a curiosidade sobre como a trama irá se desenrolar e assim vender a história ou o filme (Wiski; Souza, online, s/d).

A sinopse em seu último tratamento encontra-se assim:

Patrícia, 33 anos, branca-mestiça, enfrenta uma série de dinâmicas de seleção para conquistar um emprego. Ela vive com sua tia e prima na periferia de Curitiba e, embora receba apoio de ambas, estresse e exaustão complicam a relação com seu atual namorado e seu filho, Caio, 8 anos. O menino, criativo e ansioso, dedica-se a persuadir seu professor a deixá-lo dançar uma música do Michael Jackson na abertura dos jogos da escola municipal. Marcelo, pai de Caio, pardo, 42 anos, evita Patrícia depois de intensas brigas, mas mantém contato com o filho e se entusiasma com a iniciativa do pequeno. Entretanto, a vida desta família suburbana e da comunidade escolar são devassadas em uma exposição pública de julgamento moral que questiona a sexualidade da criança, sua criação e educação. Em resposta a esta violência pública virtual, professores e Júlia, 28 anos, negra, amiga de Patrícia, uma jovem líder comunitária, unem-se em uma luta política e cultural. A apresentação escolar segue conforme planejado. Em paralelo, Patrícia vive uma experiência traumática quando sua casa é invadida e ela é brutalmente agredida. A resiliência desta família se amplia para uma resistência coletiva, quando o enfrentamento ao preconceito de classe, raça e gênero dá origem a mobilização popular, protagonizada por Júlia e outras líderes comunitárias ao lançarem uma bem-sucedida vereança compartilhada. A batalha de Caio, Patrícia e seus aliados despertam a consciência de que uma criança em comunidade é filho de todos.

O exercício deste tratamento de sinopse curta nos revela aspectos da história de Patrícia e Caio como uma jornada de superação e resistência, marcada por desafios íntimos,

familiares e políticos; como o enfrentamento do preconceito (de classe e gênero). O tom é emocional, irreverente e empoderador, destacando temas como resistência política, machismo, homofobia e seus impactos psicossociais na classe trabalhadora periférica. A força motriz é a transformação pessoal e coletiva, impulsionada pela resistência em comunidade. A história retrata a luta de classe e o poder da organização popular. Patricia e Caio protagonizam uma jornada de superação, unindo-se à comunidade, mobilizando apoio popular em busca de mudanças efetivas. A trajetória de Patricia, sua família e amigos traz potência política da organização comunitária, ressignificando o imaginário melodramático de transformações individuais.

3.7 O ARGUMENTO

Volto um pouco, a pensar em uma fase da escrita que precede um roteiro já estruturado e formatado para o mercado para a da fase de desenvolvimento da proposta narrativa, sua pré-roteirização que culmina no argumento e nas bases conceituais criativas que dão origem à proposta de direção/encenação. Estes dois exemplos são a âncora da análise e trazem os fundamentos das intenções técnicas/artísticas para orientar o desenvolvimento de um filme, sendo também encarregadas de mobilização de aliados na missão de filmar.

O argumento cinematográfico é um dos alicerces do trabalho do roteirista, apresentando-se como um documento de trabalho versátil e multifuncional. Essencialmente, ele desempenha o papel de um rascunho inicial da história que será contada. Ele é um esboço flexível, permitindo ao escritor explorar a narrativa sem a rigidez das regras tradicionais de um roteiro acabado. É nesse contexto que a ligação entre a abordagem da crítica de processo criativo, como defendida por Cecília Salles, e a criação do argumento cinematográfico se torna de particular interesse. “No cinema, por exemplo, podemos estudar o percurso da sinopse ao roteiro, diferentes tratamentos de roteiro, passagem do roteiro a filmagem, a relação do material bruto e montagem final” (Salles, 2021, p. 16).

O mundo do cinema é um universo vasto, onde cada produção surge a partir de um processo criativo singular e complexo. O coração desse processo reside na fase de roteirização, um estágio crucial que dá forma à narrativa. O foco agora recai sobre o processo de construção narrativa para o cinema, focando especialmente na fase de argumento, enquanto consideramos a relação entre esse conceito e a crítica de processo criativo.

Salles propõe que a compreensão do processo criativo é crucial para a apreciação das obras de arte. Ao aplicar essa perspectiva ao argumento cinematográfico, percebemos que

este é um documento que vai além de seu status de documento de venda. É uma manifestação do processo criativo do roteirista, uma ponte entre a concepção abstrata e a materialização da narrativa. A criação do argumento é uma jornada pela qual as ideias ganham forma e a estrutura da história começa a se cristalizar. Nesse ponto, vejo um paralelo com o enfoque da crítica de processo, que destaca a importância de acompanhar a evolução das obras de arte ao longo do tempo.

A relação entre a crítica de processo e o argumento cinematográfico é mais profunda do que a mera análise das escolhas criativas. Assim como Salles enfatiza a observação participante como uma abordagem metodológica na pesquisa artística, o próprio processo de escrita do argumento envolve a imersão do roteirista na história que está sendo criada. A análise e reflexão sobre o argumento não apenas revelam a narrativa em si, mas também proporcionam insights sobre o processo mental do roteirista enquanto ele tece os elementos da história. Isso se alinha com o propósito da crítica de processo, que busca compreender não apenas o produto, mas também a jornada criativa que o gerou.

Ao analisar o argumento, podemos explorar as escolhas narrativas, os pontos de virada, as motivações dos personagens e as emoções evocadas. A análise do argumento nos permite desvendar os momentos-chave da história e a maneira como eles são construídos, oferecendo uma visão mais rica do processo criativo subjacente.

Em última análise, o argumento cinematográfico transcende sua função inicial como uma representação preliminar da história. Ele se torna um veículo para a reflexão sobre o processo criativo, permitindo-nos examinar as decisões artísticas, a evolução da narrativa e a expressão das ideias. Ao considerarmos o argumento como um elo entre a concepção e a materialização da história, abrimos espaço para uma análise mais aprofundada e significativa do processo de criação cinematográfica, uma abordagem que encontra ressonância na crítica de processo defendida por Cecília Salles (2017).

Enquanto objeto de pesquisa tenho uma obra narrativa em processo, os convido a um trajeto pelos caminhos narrativos, pelas ruas, casas, emoções e situações vividas por meus personagens.

O desafio que se apresenta é o da responsabilidade de engajar público, crítica e financiadores e manter aqui a consciência da ética da representação ao se narrar, me provocando sempre sobre as necessidades de criação de imaginário de luta e organização política, e de representações de vivências de grupos ainda hoje marginalizados.

Na primeira parte da trama de *O Nosso Filho*, somos imersos no ambiente íntimo e cotidiano da família protagonista. Patricia, Márcia, sua tia, Julia, prima de Patricia, filha de

Márcia, e o pequeno Caio filho de Patricia. Ela encontra-se desempregada e se prepara para uma série de testes de emprego, enquanto sua tia Márcia, uma engenheira elétrica aposentada, realiza consertos domésticos para vizinhas no quintal de casa. Julia, a filha de Márcia, se apronta para o trabalho. Caio, é uma criança energética, às vezes irritante, mas sua vitalidade nos leva a mergulhar no dia a dia desse lar periférico.

Um conflito entre vizinhos desencadeia uma crise moral quando as crianças, incluindo Caio, são flagradas brincando nus. Esse incidente expõe os padrões de gênero e sexualidade da comunidade, desencadeando um embate público entre Patricia e sua vizinha. O gosto de Caio pela dança e sua tendência a imitar sua prima destacam-se como pontos centrais desse conflito, levando à perseguição da criança e de sua família.

A volta do pai ausente, Marcelo, traz consigo conflitos sobre responsabilidades financeiras e de cuidados. Quando ele descobre a exposição da sexualidade de seu filho, inicialmente através do julgamento de um amigo, surge um novo nível de tensão. O caso da dança na escola, no qual Caio foi protagonista, é explorado por grupos virtuais e nas redes sociais, intensificando a perseguição enfrentada pela família.

Esses eventos iniciais estabelecem as bases para o desenvolvimento da trama, focando não apenas os desafios individuais enfrentados pela família, mas o preconceito e intolerância presentes na comunidade periférica, explorando assim temas complexos de identidade, família e resistência em meio a um contexto de luta contra a discriminação e o estigma.

Ao longo da trama de *O Nosso Filho*, antecipo que os desafios enfrentados pela família de Patricia e Caio se intensificarão. Essa crescente suspensão e perigo iminente (o nível de violência dos ataques virtuais e seu anonimato) se contrapõem ao cotidiano simples e por vezes leve, simples e afetivo desta família suburbana. O enfrentamento de tais problemas não apenas coloca em risco a estabilidade emocional e financeira da família, mas desvela a discriminação e intolerância social.

A narrativa pretende explorar o desgaste físico e emocional e a determinação da família em meio a uma parcela da comunidade que se mostra hostil e intolerante. A luta de Patricia para proteger seu filho, mesmo diante das pressões sociais e das ameaças vindas de grupos virtuais e do próprio ambiente físico do bairro, será um ponto central de tensão e drama.

Ao mesmo tempo, o apoio e a solidariedade da comunidade local podem emergir como elementos poderosos de resistência e esperança. A união dos vizinhos, em especial a do núcleo da comunidade escolar e das amigas de Patricia, entre elas Juliana, uma jovem líder comunitária que se alia numa contra ofensiva em defesa, pode representar um contraponto poderoso ao ódio e à intolerância que enfrentam.

Mas aqui o filme deve demonstrar a complexidade do embate político, com conversas coletivas, assembleias e reuniões de grupos. A exposição é uma tomada de consciência de que a violência parte de um grupo minoritário, que age de forma argilosa, maldosa e agressiva, aproveitando-se das fragilidades comunicacionais, da manipulação e do moralismo fajuto. Neste ponto, tensões políticas dos nossos tempos são pautadas dentro desta realidade de perseguição e opressão.

Uma aliança comunitária que envolve grupos políticos traz nuances morais e ideológicas, acirrando o embate e dando a ele contornos claros de uma luta política organizada. Organizada primeiro na base, e que tenta se alçar a instâncias de poder, com o intuito de mostrar que além de enfrentar o problema na esfera micro, da família de Patricia, a luta se estende e continua numa esfera macro, e que aqueles que foram atacados estão amparados, preparados intelectual e institucionalmente para uma luta que também é política. E partindo da periferia, a luta é primeiramente de classe, e também sobre a hegemonia opressora do machismo, da homofobia e também da aporofobia. Pode esta comunidade ser diversa, consciente e feliz? Aqui sugerimos que sim pelas instâncias de uma visão comunitária, social e coletiva.

Minha expectativa é que *O Nosso Filho* ofereça não apenas uma reflexão profunda sobre as complexidades da vida na periferia brasileira, mas também inspire uma conversa mais ampla sobre as questões de identidade, família e justiça social. Estas reflexões me orientam na construção de uma obra emocionante e provocativa, capaz de tocar os corações e as mentes do público, enquanto nos desafia a repensar nossas próprias noções de tolerância, diversidade e humanidade.

O argumento de *O Nosso Filho*, assim como sua escaleta encontram-se anexos como Apêndice A e Apêndice B.

Por fim, com todas as epistemes trabalhadas e o meu processo criativo explicado, em uma pesquisa híbrida entre prática e teoria, em que narrei a mim mesmo dentro do processo ao mesmo tempo que me utilizei das teorias caras ao presente texto, partimos então às considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do lugar comum, terminar, ou concluir, é também uma espécie de começo. Ainda mais em se tratando de um espaço de reflexão sobre o que Cecília Salles, em seu livro, *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (2012), chama de estética do movimento criador.

Escrever um roteiro de longa-metragem é só o início de uma vida de cineasta, tal como finalizar uma pesquisa de mestrado é só um dos passos à vida acadêmica. De certa forma, o trabalho apresentado é um encontro entre estas vidas em potencial, onde prática e teoria permitiram a construção desse texto. Compartilho alguns pontos centrais do trajeto reflexivo e criativo empenhado até aqui:

1) Tomando como ponto de partida a ambição de feitura de um filme de longa-metragem ficcional, eu sabia que me deparava com uma vontade artística: ter um filme emocionante, que engajasse o público e os levasse a reflexões sociais e culturais. Eu tinha uma história, uma vivência, uma observação de mundo que foram gatilhos para tal vontade ficcional.

Sem medo, assumo que trata-se de um filme melodramático: o ambiente familiar, o peso afetivo e emocional dos laços e situações desenvolvidas na trama, me colocaram no delicado ambiente de categorização de certas características da linguagem narrativa. Mas o porquê do melodrama?

Neste ambiente criativo, surgiu a demanda de pesquisa e aperfeiçoamento de certos aspectos conceituais e criativos do meu trabalho de diretor e roteirista. Em um primeiro momento, entendo a definição, o que constitui o melodrama e o imaginário melodramático.

A ideia de imaginário melodramático apresenta um entendimento abrangente do papel do melodrama na cultura moderna, contrastando-o com o realismo e a tragédia clássica, enquanto examina suas raízes históricas e sua evolução ao longo do tempo. Pela visão de Xavier (2003) discuti a concepção tradicional de que o realismo e a tragédia lidam com a verdade de forma confrontadora, enquanto o melodrama simplifica o mundo e busca uma resolução simplista para os conflitos humanos. No entanto, essa visão é questionada à medida que teóricos e críticos exploram exemplos históricos e obras contemporâneas que desafiam as categorias estabelecidas.

Dentro desta perspectiva, o melodrama, longe de ser uma forma simplista de arte, é na verdade uma expressão sofisticada da imaginação moderna, encontrando sua expressão tanto na literatura quanto no teatro popular. Em Xavier (1998) e Baltar (2019), o melodrama não é

apenas um gênero dramático, mas sim uma forma de imaginação que permeia várias formas de produção cultural, incluindo obviamente o cinema e a televisão.

Destaquei a importância do melodrama na cultura contemporânea, especialmente em sua capacidade de tornar visíveis questões morais e emocionais complexas em um mundo cada vez mais instável e fragmentado. Além disso, examinei as características distintivas do melodrama, como a polarização entre o bem e o mal, a ênfase na visualidade e na expressão emocional direta, e a representação de conflitos familiares e sociais.

Embora o melodrama possa simplificar questões morais e políticas, ele também oferece uma forma poderosa de reflexão sobre as complexidades da condição humana. O texto também discutiu como o melodrama evoluiu ao longo do tempo, adaptando-se às mudanças na sociedade e na cultura, e influenciando outras formas de arte, como o cinema e a televisão.

A reflexão sugeriu que o melodrama continua a ser uma força significativa na cultura contemporânea, desafiando noções simplistas de arte e oferecendo uma forma poderosa de expressão emocional e moral. Reconheço que o melodrama pode ser criticado por sua simplicidade e exagero, mas essas características são parte integrante de sua pedagogia duradoura e sua capacidade de ressoar com o público moderno. Por isso sua popularidade e seu forte impacto de recepção.

Neste estudo, propus uma análise sobre a atuação do melodrama em narrativas audiovisuais, considerando as categorias de análise identificadas por Baltar (2019): antecipação, simbolização exacerbada e obviedade. Tais elementos foram essenciais para a minha compreensão de como o melodrama opera como estratégia narrativa de engajamento, facilitando a identificação rápida das polaridades moralizantes pelo público.

Xavier (1998) estabelece um debate complexo sobre as relações entre melodrama e realismo, citando filmes como *Terra e Liberdade* e *Segredos e Mentiras* como exemplos relevantes às análises. Para mim são filmes que referenciam certas instâncias de acionamento do melodramático, em abordagens realistas de dramas e questões socioculturais da classe proletária.

O melodrama, desde seu surgimento, está ligado à ideia de popularidade e, em alguns casos, apresenta conteúdo radicalmente político. Entretanto, mesmo ao dar voz a classes antes não representadas, o melodrama muitas vezes desloca as tensões das lutas de classes para questões morais, relegando o aspecto político a segundo plano.

Como discutido, o enredo do melodrama clássico geralmente apresenta um herói ou heroína pobre vitimado por alguém rico ou poderoso, seguindo um padrão no qual o bem

sempre vence o mal. A perspectiva moralizante reflete um otimismo inabalável na providência (divina), sugerindo que o destino favorece aqueles que seguem uma trajetória moral correta e individualizada.

Para exemplificar uma aproximação maior com o contexto tanto narrativo quanto político, social e geográfico, encontrei na cinematografia contemporânea brasileira interessantes acionamentos dos elementos melodramáticos e realistas em propostas narrativas e de encenação.

Falo dos filmes brasileiros, *Marte Um* (2022), dirigido por Gabriel Martins, apresenta uma família proletária negra composta por pai, mãe e dois filhos, onde a filha é lésbica e o filho mais novo é um prodígio da astronomia. O filme aborda questões de classe e identidade, destacando a luta dessa família para superar as adversidades impostas pelo ambiente social em que vivem. A narrativa evidencia não apenas os desafios econômicos enfrentados pela família, mas também as questões de identidade sexual e as aspirações individuais dos membros da família.

Já *A Felicidade das Coisas* (direção de Thais Fujinaga, 2021), foca em uma mãe desempregada que enfrenta um conflito de classe ao tentar finalizar a construção de uma piscina no quintal de sua casa de praia. A ausência do pai de suas filhas é constantemente sentida, acrescentando uma camada de pressão à protagonista. O filme aborda as dinâmicas familiares e as tensões sociais de forma íntima, enquanto explora questões mais amplas relacionadas à desigualdade social e de gênero.

Ambos os filmes nacionais mantêm o ambiente familiar como foco de transformação ou estagnação da ordem social e da vida das personagens. Eles também incorporam elementos marcantes do melodrama, como a antecipação e a simbologia, como no caso da piscina em *A Felicidade das Coisas* (2021), que representa não apenas um objeto de desejo, mas também um símbolo de status e aspirações sociais, ao contrário (embora análogo, ao filme *O Pântano* (2001), onde a piscina sugere a decadência de uma classe média.

Além disso, os filmes exploram as complexidades das relações sociais e políticas, embora de forma mais velada e contida em comparação com o melodrama tradicional. Em ambos os casos, os antagonistas são personificados, seja a patroa em *Que Horas Ela Volta* (direção de Anna Muylaert, 2015), expressando aporofobia, ou as adversidades sociais enfrentadas pela família em *Marte Um* (Brasil, 2022). Essa personificação dos antagonistas ajuda a destacar as questões de injustiça social e econômica presentes nas narrativas, enquanto os personagens lutam para encontrar seu lugar em uma sociedade que muitas vezes os marginaliza.

Em filmes como *Que Horas Ela Volta* (2015) e *A Felicidade das Coisas* (2021), a representação da mãe periférica e seus dramas e conflitos ganham destaque no contexto nacional. Em *A Felicidade das Coisas* (2021), a protagonista, uma mãe desempregada, enfrenta conflitos de classe diante da necessidade de finalizar a construção da piscina no quintal de sua casa de praia. A presença ou ausência do pai de suas filhas é constantemente sentida, adicionando pressão à protagonista. Ambos os exemplos na cinematografia nacional mantêm o ambiente familiar como foco de transformação ou estagnação da ordem social e da vida das personagens.

Além disso, esses filmes abordam elementos marcantes do melodrama, como a obviedade e a antecipação criadas em torno de eventos simbólicos. Por exemplo, em *A Felicidade das Coisas*, a ideia de afogamento nas águas perigosas do rio é contrastada com a segurança da piscina no quintal, gerando expectativas em torno da possível tragédia. O filme brinca com essa antecipação inerente ao melodrama, criando pistas da tragédia iminente, mas deixando espaço para reviravoltas narrativas que surpreendem o espectador.

Por outro lado, os debates políticos nessas obras evidenciam uma distância entre o agenciamento coletivo de uma perspectiva social e política e as questões pessoais dos personagens. Mesmo de forma mais velada, com certa contenção dos excessos do melodrama tradicional, ambas as obras acabam personificando seus antagonistas. Em *Que Horas Ela Volta* (2015), as relações familiares e profissionais denunciam uma luta de classes, e certo antagonismo entre elas, enquanto em *A Felicidade das Coisas* (2021), o machismo, opressão e abandono das responsabilidades compartilhadas por uma parceria conjugal, revelam o antagonismo da figura masculina, o pai que abandona mulher e filhos. Representações que destacam a importância do ambiente familiar como cenário para a luta contra as adversidades sociais e políticas enfrentadas pelas personagens, oferecendo reflexões sobre as dinâmicas de poder e injustiças presentes na sociedade brasileira.

Minha pesquisa se insere nesse contexto, buscando desconstruir o caráter populista e binário do melodrama, utilizando-o como uma estratégia para o cinema popular e militante.

A proposta é criar (em *O Nosso Filho*) uma narrativa que dialoga com questões sociais e políticas contemporâneas, mantendo o interesse do público e promovendo uma representação mais verdadeira das relações sociais do nosso tempo. Ao narrar o mundo através do cinema, reconheço minha responsabilidade ética em representar o outro e criar um imaginário de possibilidades de luta e organização popular pela ficção. A estética do filme que desenvolvo não apenas busca provocar emoções no público, mas também mobilizar reflexões políticas, sociais e culturais que não devem ser subestimadas em prol dos prazeres

estéticos. Assim, meu trabalho visa encontrar um equilíbrio delicado entre a expressão artística e a conscientização política, buscando impactar tanto individualmente quanto coletivamente através do poder poético e técnico do cinema.

2) Junto a isso, apresentei teoricamente a estética do realismo. Ou melhor, busquei na teoria significações das instâncias do realismo no cinema: seus modos de construção, portanto. Nessa busca de um panorama da história e da teoria do cinema, me aproximei dos textos de Ismail Xavier (2005) que me apresentou três perspectivas fundamentais para a compreensão das abordagens realistas: o naturalismo, o realismo crítico e o realismo revelatório. Cada uma dessas correntes oferece uma visão distinta sobre como o cinema pode representar a realidade e desafiar o espectador a refletir sobre questões sociais, políticas e humanas.

O naturalismo do primeiro cinema, caracterizado por criar uma experiência visual envolvente, concentrava-se em técnicas avançadas para a época, visando o entretenimento do público. Enquanto isso, o realismo crítico transcendeu a mera reprodução do mundo visível, buscando analisar criticamente a sociedade e seus problemas subjacentes. Por fim, o realismo revelatório propõe revelar aspectos ocultos da realidade, mergulhando nas subjetividades dos personagens e nas complexidades das relações sociais.

Ao longo da história do cinema, a predominância dessas correntes variou, com momentos em que o naturalismo foi proeminente, seguido por fases em que o realismo crítico e revelatório se destacaram. A distinção entre essas perspectivas é elucidada por Xavier (2005) com referência a teóricos como Pudovkin e Umberto Barbaro, que enfatizaram a importância da representação autêntica e da unidade temática na construção cinematográfica.

Enquanto o naturalismo se concentra na fluidez narrativa e na coesão interna das cenas, o realismo crítico busca revelar as determinações históricas subjacentes aos eventos narrados, utilizando a montagem para proporcionar uma compreensão mais profunda da realidade. Por outro lado, o realismo revelatório, representado por teóricos como André Bazin (2014), destaca-se por sua ênfase na vida cotidiana e nas ações triviais dos indivíduos, buscando oferecer uma representação autêntica e significativa da experiência humana.

Dessa forma, as discussões teóricas sobre o realismo no cinema são fundamentais para compreender as escolhas estilísticas e temáticas feitas pelos cineastas ao longo da história. Enquanto o naturalismo contribui para conferir autenticidade ao mundo ficcional, o realismo crítico e revelatório explora as complexidades sociais e humanas de maneiras distintas, enriquecendo a diversidade estilística e temática do meio cinematográfico. Assim, a análise

das diferentes perspectivas realistas oferecem reflexões valiosas à compreensão do cinema como forma de arte que reflete e desafia a realidade.

Ainda na busca pelas formas de agenciamento da realidade pelo cinema, ficção e documentário surgem em pólos opostos, para na sequência se aproximarem nas complexificações dos debates sobre representação, realidade e a ética dessa representação mais ou menos realista.

A obra de Eduardo Baggio (2022) oferece uma análise aprofundada sobre o cinema documentário, destacando sua relação com o realismo e a ética. O autor ressalta a importância da indicialidade na construção de significados no cinema documentário, enfatizando sua natureza mais fortemente indicial em comparação com o cinema ficcional. Baggio contextualiza o cinema documentário dentro das tradições do cinema realista, com a evolução das estratégias de representação ao longo do tempo e sua forte ligação com questões éticas.

Um dos pontos centrais abordados por Baggio é a dialética entre a ética do realizador e a ética democrática no cinema documentário, sugerindo que as escolhas éticas do realizador e as interpretações do público são partes integrantes do processo ético de representação. Ele também discute a dialética baziniana, que enfatiza a importância da relação entre espaço-tempo vivenciado e representação cinematográfica.

Ao deslocar o conceito central da ética do realismo para o cinema de ficção de instância realista, Baggio considera como os princípios éticos discutidos no contexto do cinema documentário se aplicam à representação ficcional da realidade e ressalta a importância de pensar não apenas na fidelidade à realidade, contudo no impacto ético das escolhas de encenação e narrativa nos filmes de ficção.

A análise de Baggio oferece uma visão abrangente das complexas relações entre realismo, ética e representação no contexto do cinema de instância realista, da reflexão ética tanto para os realizadores quanto para os espectadores. Suas reflexões contribuem significativamente para a compreensão das questões éticas e estilísticas envolvidas na produção e recepção do cinema documentário e de ficção realista.

Já o texto de Comolli (2008) discute as formas como o cinema lida com o real, tanto no documentário quanto na ficção, e destaca os riscos e potencialidades de cada abordagem. Ele diferencia entre a exposição ao risco do real e o controle sobre ele, argumentando que o documentário, por lidar com sujeitos reais e situações imprevisíveis, tende a estar mais sujeito ao risco do real do que a ficção.

Comolli aborda o conceito de inscrição verdadeira, que se refere à relação sincrônica entre o corpo filmado e a máquina filmadora, e como essa inscrição influencia a percepção do

espectador sobre a realidade representada. O autor descreve a operação de "denegação", na qual o espectador oscila entre dúvida e crença nas representações cinematográficas, e argumenta que o cinema, em sua condição estrutural, possibilita uma confusão entre vida e representação.

Ao explorar as especificidades do realismo na ficção, Comolli frisa a capacidade do cinema de ficção de garantir que o espetáculo adquira a importância da vida, confundindo os limites entre vida e representação. Ele ressalta os riscos e potencialidades dessa confusão, oferecendo um olhar sobre a natureza complexa do realismo cinematográfico.

Tanto Baggio quanto Comolli oferecem ferramentas de análise crítica para a compreensão entre realismo, ética e representação no cinema documentário e de ficção realista. Suas análises conferem a importância ética e estilística na produção e recepção cinematográfica, importante provocação para realizadores, pesquisadores e espectadores interessados.

Assim, com tais teorias, identifiquei a convergência, de certa forma sinérgica, das estéticas no cinema contemporâneo, a exemplo dos filmes citados e do argumento estudado. É perceptível essa tendência nos últimos trinta anos, entre excessos de gênero e dramas realistas: o espetáculo e a jornada do herói permearam o documental e o cinema social, e da complexa transposição, novas formas de fazer filmes foram desenvolvidas, apresentadas, discutidas e serviram de inspiração (também uma tendência) ao cinema atual.

3) Ao vivenciar o processo criativo de um filme em desenvolvimento, explorei dimensões que permeiam a prática artística, especialmente no contexto da relação entre o realismo e o melodrama. Enquanto pesquisador-artista, busquei refletir sobre a influência do ambiente social e cultural na produção artística, destacando a importância de considerar questões como gênero, raça, classe e sexualidade em narrativas audiovisuais.

A crítica cultural de bell hooks nos orienta que pensar de maneira construtiva sobre a responsabilidade nas representações dentro do domínio do cinema, das audiovisualidades, não reduz a integridade artística, pelo contrário, as potencializa.

Trata-se de uma perspectiva crítica sobre as representações que reimaginam, repensam e reveem a obra sob nova perspectiva a respeito das mensagens e significados transmitidos pelo trabalho dos cineastas. A ênfase e importância da reflexão se juntar às outras recai sobre o papel indiscutível e pedagógico do cinema na vida das pessoas. A pedagogia da moral oculta do melodrama e da verdade do realismo cinematográfico evidenciam e fortalecem a episteme, me provocando cada vez mais sobre como trazer essas questões para o filme que desenvolvo.

O enredo do filme gira em torno da relação entre Patricia, uma mãe solo, e seu filho Caio, marcando as pressões sociais e emocionais que enfrentam devido à exposição da sexualidade de Caio e ao julgamento moral da comunidade. Os conflitos são explorados sob a perspectiva do melodrama, que é reconfigurado para abranger questões sociais mais amplas, como classe e gênero.

Construí um diálogo entre o meu processo criativo e obras de outros cineastas, como Mike Leigh e Ken Loach, que também exploram temas relacionados à classe trabalhadora e à periferia, em abordagens realistas com narrativas que evidenciam o imaginário melodramático em constante renovação. O que acentua a importância de compreender o melodrama não como um gênero estanque, mas como uma ferramenta narrativa flexível que pode ser adaptada para abordar a política e a sociedade contemporâneas.

Além disso, identifiquei aspectos práticos da roteirização e encenação do filme, e discuti estratégias para provocar pensamento crítico. São levantadas questões sobre o impacto das escolhas estéticas e narrativas na representação da realidade e na conscientização do público.

Por fim, o objetivo foi contribuir para os estudos sobre o processo criativo de narrativas ficcionais para o cinema, alinhando sensibilidade artística com um ponto de vista crítico de questões sociais e políticas presentes na narrativa. Buscamos refletir sobre a interseção entre arte e política na construção de um cinema que seja ao mesmo tempo popular e consciente de sua relevância social.

Desta forma, explico uma constante dualidade presente no processo criativo cinematográfico, partindo do conflito entre o indivíduo e a ordem social até as implicações políticas e estéticas na produção do filme *O Nosso Filho*. Essa dualidade se manifesta não apenas na elaboração do filme, mas também na relação com o público e com outros aspectos do mundo exterior.

Ressalto a importância de considerar as questões artísticas, políticas, pessoais, históricas e estéticas durante o processo criativo, considerando a responsabilidade política do artista e seu compromisso com temas politizados. Buscando uma abordagem que unisse o comprometimento social à excelência artística, almejo criar uma obra cinematográfica socialmente relevante.

A discussão se aprofunda ao relacionar o processo criativo com teorias do cinema, especialmente aquelas influenciadas pelo pensamento marxista e pela crítica cultural feminista. Temas estes que obviamente pautam e atravessam a narrativa fílmica. O tema da luta política organizada e coletiva ultrapassa a questão individual enquanto uma solução às

intempéries das personagens protagonistas, aqui encontro uma das maiores e mais complexas dificuldades de desdobramento da trama ao adentrar explicitamente em questões de organização partidária, debates políticos e a explicitação da dramaturgia por trás dos movimentos sociais, e a organização política e seu aspecto institucional e burocrático.

O que era para ser apenas um drama familiar se tornou um drama de organização política da esquerda marxista, que tentou se unir, em uma perspectiva ficcional, quase que fabulesca, de final feliz? Talvez. Não busquei uma resposta exata para isso dentro do filme. Apenas sublinho que a questão será aberta e colocada em pauta para que eu tenha o filme que imagino, discutindo o que coletivamente e de forma compartilhada possamos sentir, se inspirar e debater ao ver esta história nas telas. Acredito que me coloco assim, em um espaço reflexivo sobre a capacidade do cinema popular em transmitir mensagens políticas e em criar discursos sobre raça, gênero, sexualidade e classe.

A ideia de sedução e pedagogia através da narrativa fílmica é explorada, reforçando a influência do melodrama como matriz narrativa que pode simplificar e polarizar questões sociais. No entanto, as reflexões aqui apresentadas sugerem que o cinema contemporâneo também pode ser uma ferramenta para desafiar e subverter essas polarizações, criando narrativas que incentivam o pensamento crítico e a conscientização social.

Concluindo, pensei no papel do cineasta na representação do mundo e na promoção de debates políticos, ressaltando a importância e a busca por um cinema envolvente, realista, popular, crítico e didático ao mesmo tempo.

A revisão e o tratamento do roteiro para o projeto cinematográfico em desenvolvimento surgiram como etapas cruciais, cujo enfoque prioritário reside no respeito à voz e à autonomia das mulheres presentes e retratadas na narrativa. Essa apresentação revelou-se imperativa não apenas em virtude da minha imersão em um ambiente tão íntimo, intrinsecamente conectado às nuances da minha vivência e à observação sensível do mundo ao meu redor, mas também em função do universo particular ao feminino abordado na trama. Este último implica na meticulosa consideração das responsabilidades inerentes à representação, às quais são instigadas pelos contextos temáticos que situam meus personagens em suas ações e características.

No âmago desse processo, encontra-se o reconhecimento da relevância inegável de proporcionar espaço e legitimidade às vozes femininas na construção narrativa. A complexidade das experiências femininas, sua diversidade de perspectivas e as nuances de suas relações interativas exigem enfoque analítico no desenvolvimento do roteiro, o que pode ser resolvido e construído pelo método colaborativo com as atrizes.

Além disso, a reflexão sobre o impacto da representação ganha destaque quando consideramos os ambientes temáticos específicos em que os personagens estão inseridos. No contexto do filme, onde as relações familiares, as questões raciais e as dinâmicas sociais desempenham papéis fundamentais, a responsabilidade de representação adquire contornos ainda mais delicados. A consciência dos estereótipos, preconceitos e desafios enfrentados pelas mulheres nessas esferas temáticas orientam a construção de personagens que transcendem a superfície e exploram as profundezas das experiências femininas.

Assim, a abordagem adotada na revisão do roteiro de curta-metragem para a sua nova forma como argumento de longa-metragem não é apenas um exercício técnico, mas uma oportunidade para contribuir para uma narrativa cinematográfica que ressoa com responsabilidade e sensibilidade.

A atenção dedicada à voz e à autonomia das mulheres surge a partir da necessidade de uma reescrita compartilhada, que deve ser feita de forma colaborativa em exercícios de leitura do argumento, debate e co-criação com atrizes em um laboratório narrativo dramático. Este processo não apenas pode enriquecer a trama, mas também elevar a obra para além do domínio do entretenimento, permitindo que ela se torne um espaço de debate reflexivo e responsável, das complexidades da condição humana, em especial da experiência feminina.

O Nosso Filho, agora em seu formato de argumento para longa-metragem, corrobora com esse encontro estético, de sua *logline* ao processo de criação, a ficção que escrevi correspondeu aos estudos, com essa triangulação dos conceitos (estética, processo e prática) provocada pelas ideias iniciais de um projeto de pesquisa, agora um texto final. Neste caminho reflexivo e criativo o foco se fez na proposta narrativa e dramática para um longa metragem ficcional.

4) A proposta para a construção narrativa e dramática do longa-metragem *O Nosso Filho* busca uma exploração das convergências narrativas ao combinar elementos do gênero ficcional melodramático com técnicas características do documentário. Abordagem que se baseia na observação e interação de situações ficcionais em ambientes reais, incluindo a abertura para improvisação durante a colaboração entre atores, equipe técnica e contexto cotidiano.

O uso do documentário supera a tradicional função de explicação do mundo, tornando-se um espaço de criação poética dentro da ficção. A *mise-en-scène* busca uma crítica e a re colocação experimental de elementos melodramáticos em prol de debates sociais e políticos. Isso pode ser realizado por meio da utilização inventiva e crítica de elementos

marcantes do gênero, associados a recursos de processos dramáticos documentais, como estratégia para refletir a realidade social em que a produção e a representação ficcional estão inseridas. No cerne dessa abordagem encontra-se o conceito de melodrama-social, e suas contenções intencionais para mitigar os excessos do melodrama tradicional. Preserva-se a sensibilidade emotiva e popular intrínseca ao melodrama, ao mesmo tempo em que aprofunda a exploração poética, psicológica e política das questões abordadas pela narrativa.

A história se desenvolve a partir do microcosmo psicológico de Patricia e seu filho Caio, expandindo-se para o macrocosmo de uma rede de apoio entrelaçada a estruturas políticas. Patricia se torna simultaneamente vítima e impulsionadora, mesmo que indiretamente, de uma organização coletiva e politicamente organizada para enfrentar as adversidades que acometem a classe trabalhadora, mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+.

A luta acontece tanto no ambiente pessoal quanto no coletivo, em um cenário permeado por resquícios perigosos de visões conservadoras e pela falta de consciência de classe. Esses elementos convergem em ações individuais e coletivas marcadas por julgamentos morais vazios e violências, o que se configura como um fator inibidor fundamental das mudanças efetivas e populares.

O embasamento teórico incluiu a análise de conceitos de melodrama e realismo no cinema, a partir de Ismail Xavier (2003), e exploração dos "gêneros do corpo" por Linda Williams (1991; 2012). A contaminação do documentário pelo melodrama é mantida por Mariana Baltar (2019), enquanto Silvia Oroz (1999) aborda a perspectiva histórica e política do melodrama na América Latina. A influência do neorealismo italiano, conforme Deleuze (2007, p. 167), é considerada no que diz respeito às tensões entre realidade e construção dramática ficcional. Inspirados por cineastas contemporâneos como Ken Loach, Lucrecia Martel, Gabriel Martins, os irmãos Jean-Pierre e Luc Dardenne e Chloé Zhao, explorei a fluidez das fronteiras entre ficção e documentário. Além disso, considerei as abordagens do cinema inglês, com destaque para Ken Loach e Mike Leigh.

Por último, o método colaborativo (aplicado ao processo criativo durante os ensaios e à escrita dos diálogos finais e improvisações) que surge dos debates aqui propostos, acontecerá com a escrita do tratamento final feita em co-criação, em um processo de imersão com atores. A improvisação e leituras do argumento emerge como uma ferramenta central para desenvolver diálogos e personagens com complexidade. O impacto das técnicas de Leigh é evidente em obras como *Segredos e Mentiras* (1996), onde a relação íntima entre diretor e atores impulsiona um processo de criação que valoriza a confiança e a profundidade emocional.

A ideia é que a partir deste atual tratamento de escaleta e argumento, vou propor uma dinâmica de cocriação, que é um laboratório dramatúrgico e narrativo e tem como objetivo mergulhar profundamente nas ações e personagens do argumento apresentado, proporcionando aos participantes uma experiência imersiva no processo criativo e na interseção entre ficção e a improvisação através do processo colaborativo de roteirização. Isso ocorre por meio de exercícios de leitura, dinâmicas de improvisação e exercícios cênicos, buscando explorar as técnicas dos cineastas referenciados na proposta narrativa. Além disso, tive atenção na *mise-en-scène* e nas propostas dramatúrgicas de obras emblemáticas, em especial o método colaborativo de Mike Leigh.

Diante de algumas complexidades e cuidados ao abordar temáticas tão delicadas me pergunto, entre outras coisas, sobre: Como trazer isso para a ficção? O que “antagoniza” a vida de uma mãe solo e de uma criança *queer* no contexto periférico brasileiro? O ambiente de trabalho, com suas práticas de recrutamento que incluem dinâmicas exaustivas e constrangedoras, é um fator significativo? Sim.

Esse ambiente de pressão (opressão) coloca os jovens em busca de estabilidade diante das políticas internas das empresas, que os submetem a um constante estado de alerta e risco para manter seus empregos e atingir metas. Isso se agrava devido à falta de tempo para cuidados pessoais, saúde mental, entretenimento e outras necessidades, algo que afeta muitos trabalhadores das periferias. Além disso, Patricia também enfrenta a homofobia e o rígido conceito de família defendido por uma parcela conservadora e preconceituosa da sociedade.

Mesmo com o fim do governo Bolsonaro, essas atitudes ainda persistem e ameaçam as pequenas ações de grupos minoritários que agem de forma violenta e organizada. No caso desta história, esses grupos direcionam sua hostilidade contra uma criança que se destaca por gostar de dançar e participar ativamente das atividades artísticas escolares. O preconceito se manifesta em ações que dificultam os objetivos da protagonista, que busca uma vida confortável e digna para ela e seu filho, assim como a forma pela qual constroem sua família e sua autonomia e prospecção de projetos pessoais.

O enfrentamento contra o machismo, a violência contra a mulher e a homofobia requer ação coletiva e popular para gerar transformações efetivas contra adversários sociais e estruturais. Por isso acredito que a ficção seja o espaço propício para engajar esse imaginário, e que certos recursos do gênero melodramático são renovados em função de uma narrativa popular com amplo debate sobre organização política através de partidos e ações coletivas embasadas por pautas marxistas, socialistas e comunistas. Ciente que isto não é pautado tradicionalmente na ficção popular, das complexidades históricas e teóricas que tal tema

remonta e que isso requer um cuidado extremo para que funcione e engaje, mais do que distancie, o público.

Acredito que a história de Patricia e Caio tem o desafio de nos envolver emocionalmente numa jornada de resistência, muito comum no dia a dia da classe trabalhadora periférica, marcada por desafios íntimos, familiares e políticos: como o enfrentamento do preconceito (de classe e gênero).

O tom do filme é emocional, irreverente e empoderador, enfatizando temas como resistência política, machismo, homofobia e seus impactos psicossociais na classe trabalhadora periférica. A força motriz é a transformação pessoal e coletiva, impulsionada pela resistência em comunidade. A história retrata a luta de classe e o poder da organização popular. Patricia e Caio protagonizam uma jornada de superação, unindo-se à comunidade, mobilizando apoio popular em busca de mudanças efetivas.

Neste aspecto, a história, ao retratar a luta de classe e o poder da organização popular, me coloca em um ambiente complexo de debate e da filosofia política. Uma das complexidades, e talvez a maior desafio neste momento do projeto, é conciliar a primeira parte da trama (que se mostra envolvente pelas questões emocionais e seu desenvolvimento leve das situações cotidianas e, por vezes, divertidas no universo de Caio e sua vida escolar) com a parte final, na qual a mobilização, organização e debate coletivo assumem o protagonismo em relação aos dramas familiares que nos trouxeram até esta parte da história.

Trata-se de uma parte da narrativa que exige pesquisa e cuidado para que não se torne excessivamente “panfletária”, mas que mantenha o envolvimento emocional de forma tão rica quanto no início da trama. Ou seja, fazer com que tanto a parte intimista (família nuclear) quanto a parte coletiva (mobilização do bairro com seus personagens) dialoguem de forma orgânica, para não haver quebra de ritmo e desinteresse do espectador.

Reforço que a narrativa que aborda a trajetória de Patricia e Caio, sua família e amigos, traz a potência política da organização comunitária, ressignificando o imaginário melodramático de transformações individuais. Talvez o tema central que mobilize esta trama seja a ideia de que o suporte coletivo a esta jovem mãe desperta a consciência de que uma criança em comunidade é o filho de todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.

BAGGIO, Eduardo Túlio. **Documentário: filmes para salas de cinema com janelas**. Curitiba: A Quadro, 2022.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: O Melodrama no documentário brasileiro contemporâneo**. Niterói: Eduff, 2019.

BALTAR, Mariana. AMARAL, Carolina. **Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paternal em This is Us**. Ilha do Desterro [online]. 2021, v. 74, n. 1, pp. 639-658. Epub 26 Mar 2021. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ides/a/C3yCMHfTNXPKckszHZDF89D/#ModalDownloads>>. Acesso em: 10 Set. 2021.

BARTHES, Roland. Aula. **Aula inaugural de semiologia literária do Colégio de França, 7/01/1977**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORGES, Lize. Mãe solteira não. Mãe solo: Considerações sobre maternidade, conjugalidade e sobrecarga feminina. **Revista Direito e Sexualidade**. Bahia, ano 1, n. 1, p. 01-23, mai. 2020.

BRASIL, Samantha. **[6º OLHAR DE CINEMA] La Familia: A masculinidade tóxica como um entrave da paternidade**. Delirium Nerd. Disponível em: <<https://deliriumnerd.com/2017/06/08/6-olhar-de-cinema-la-familia/>>. Acesso em: 01 Set. 2022.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. EUA: Yale University Press, 1995.

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

CARRIÈRE, Jean-claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Tradução: Teresa de Almeida. São Paulo: JSN, 1995.

CARVALHO, Rodrigo. Entre a genialidade e a justiça: a trajetória do escritor naturalista Émile Zola. **Revista Crítica Histórica**. Alagoas, Ano II, Nº 3, p. 224 - 241, julho. 2011.

Casa de América. **La Familia - Casa de América**. Youtube, 04/12/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HV6HhZEIC-Q>>. Acesso em: 05 set, 2022.

Casa de América. **Gustavo Rondón y su película 'La familia**. Youtube, 03 Dez. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MFrZqqQDLOA>>. Acesso em: 05 set, 2022.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal**. Brasil, v. 1 / 2, p. 01 - 20, jul./dez. 2014.

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

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CUNHA, Tito Cardoso e. **Teoria dos Cineastas versus Teoria de Autor**. In: Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v. 3. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, p. 15 – 27, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

DUBOIS, Philippe. **Da imagem-traço à imagem ficção: O movimento das teorias fotográficas de 1980 aos nossos dias**. Discursos Fotográficos. Londrina, 2017.

ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury: observations on the family melodrama. In: GLEDHILL, Cristine (Org.). **Home is where the heart is: studies in Melodrama and the woman's film**. London: British Film Institute, 1987.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (org). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Extensão Universitária – USP, 2015.

FERRO, Fernanda Ianoski. Teoria de cineastas: uma revisão bibliográfica. **Revista Livre de Cinema**, v. 8, n. 4, p. 47-64, out-dez, 2021. Disponível em: <<https://www.relici.org.br/index.php/relici/issue/view/28>>. Acesso em: fev. 2024.

FINAMORI, Sabrina Deise. Mães solas: parentalidades, conjugalidades e noções de família. In: 43º Encontro Anual da ANPOCS. **Anais [...]** Caxambu, MG: 2019.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal**. Brasil, v. 1, n. 1, p. 1–17, jan./jun. 2014.

FREITAS, Rafael Fernandes de. **Marginalidade e melodrama no cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás. Goiás, p. 126. 2015

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408>>. Acesso em: fev. 2024.

HEFFNER, Hernani. Contribuição A Uma História Do Roteiro. Esferas, ano 11, vol. 2, nº 21, maio-agosto de 2021. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13408/7556>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

HINKEL, Jansen. **Leituras metafísicas sobre o cinema do oriente médio contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Audiovisual) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, p. 176. 2023.

hooks, bell. **Cinema Vivo**: raça, classe e sexo nas telas. Tradução: Natalia Engler. São Paulo: Elefante, 2023.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 23, p. 6-14, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/download/36649/21229>> Acesso em: 12 jan. 2024.

MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. Barcelona, Espanha: Gedisa Editorial, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MIGUEL, Luis Felipe. O mito da “ideologia de gênero” no discurso da extrema direita brasileira. **Cadernos Pagu (62)**. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202100620016> Acesso em: 30 fev. 2024.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Tradução de Andrea Limberto. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MONTE, Pedro. **[Cobertura 6º OLHAR DE CINEMA] A Família**. Série Maníacos. Disponível em: <<https://seriemaniacos.tv/6-olhar-cinema-familia/>> Acesso em: 01 Set. 2021.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Segredos e Mentiras de Mike Leigh. **Revista Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/segredosementiras.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. Paidós: Barcelona, Buenos Aires, México, 1998.

PENAFRIA, Manuela; Henrique Vilão; Tiago Ramiro. **O ato de criação e a Teoria dos Cineastas**, In PROPOSTAS PARA A TEORIA DO CINEMA - TEORIA DOS CINEASTAS

- VOL.2 , 93-114, ISBN: 978-989-654-340-2. Covilhã UBI: Labcom.IFP, 2016. Disponível em: <<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/5037>> . Acesso em: 22 Mar. 2024.

PIRES, Carolina Anielle S. B. NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. **Como Palavras ao vento: Considerações sobre a imaginação melodramática.** Revista UFMG, Goiás, Ano XII, n. 14, 2013. Disponível em:<<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48483> > Acesso em: 22 Ago. 2022.

RÉ, Adriana Del. **Estadão**, 2021. A Solidão e os medos da maternidade solo na pandemia. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/familia-plural/a-solidao-e-os-medos-da-maternidade-solo-na-pandemia/>>. Acesso em: 28 nov. 2023.

RIOS, Pedro Paulo de Souza; DIAS, Alfrancio Ferreira; BRAZÃO, José Paulo Gomes. As brincadeiras denunciavam que eu era uma criança viada: o gênero “fabricado” na infância. **Rev. Educ. Questão**, Natal. v. 57, n. 54, 2019.

TERAO, Gomes Ken David; MARQUES, Rodrigues Henrique. A Modernidade Contra as Lágrimas: O melodrama e o *Nuevo Cine Latinoamericano*. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Rebeca**, n. 20. 2021.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2012.

SALLES, Cecilia Almeida. Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. **Scriptorium**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 01-12, jan./dez.. 2021

SALLES, Cecilia Almeida. **Processos de criação em grupos**: diálogos. São Paulo: Estação da Letras, 2021.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. o papel dos “gêneros do corpo” na estrutura das ficções seriadas: estratégias para a fidelização da audiência e o consumo seriado nos *seasons finales*. Intercom. Caxias do Sul -RS. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2784-1.pdf> > Acesso em: 15 març. 2023.

SOUZA, Jaqueline M. **Tertúlia Narrativa**, 2016. Logline: seu roteiro em uma linha. Disponível em: <<https://www.tertulianarrativa.com.br/post/2016/07/26/logline-seu-roteiro-em-um-a-linha>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STROHER, Laisa Eleonora Maróstica. **A metrópole e o planejamento urbano**: revisitando o mito da Curitiba-modelo. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, p.156. 2014.

SUÁREZ, Juana. El decline del melodrama. Cineastas contemporáneas latinoamericanas y la transformación del género. **Cinémas d'Amérique latine**, Toulouse, França, n. 22, p. 110-132. 2014.

TODESCHINI, Luiz Fernando Roos; ALMENDRA FILHO, Dinaldo Sepúlveda. Cinemas, cidades e gêneros cinematográficos: A ficcionalização das periferias urbanas latino-americanas. *In*: EICTI 2017, n. 6, 2017, Foz do Iguaçu. **Anais** [...] Paraná: Foz do Iguaçu, 2017. p. 01 - 05.

TOLEDO, Maria Cristiane. O uso do melodrama na forma cinematográfica de Ken Loach. **Crítica Cultural (Critic)**, Palhoça, SC. v. 7, n. 1, p. 169-179, jan/jun. 2012.

TOMKO, Michael. Politics, Performance, and Coleridge's "Suspension of Disbelief" **Victorian Studies** 49 (2), 2007, pp. 241-249. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/issue/11743>> . Acesso em: 20/02/2024.

Ver, ouvir e ler os cineastas: Teorias dos Cineastas v 1. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. *In*: **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 247-266.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Folha de São Paulo**, 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs31059817.htm>>. Acesso em: 18 set. 2023.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Zona Cine CCS. **Detrás de Cámara del film LA FAMILIA, de Gustavo Rondón**. Youtube, 01 Mai. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MFrZqqQDLOA>>. Acesso em: 05 set, 2022.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ATALANTE, o (ATALANTE’I). Direção: Jean Vigo. França: Gaumont, 1934. 1 filme (89 min.)

ATÉ que a sorte nos separe. Direção: Roberto Santucci. Brasil: Globo Filmes, 2012. 1 filme (105 min.)

AGORA ou nunca (ALL or nothing). Direção: Mike Leigh. Inglaterra: StudioCanal, Thin Man Films, 2002. 1 filme. (128 min.)

BESTA humana, a (BÊTE humaine, la). Direção: Jean Renoir. França: Paris Film Productions, 1938. 1 filme (100 min.)

BYE bye brasil. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Luiz Carlos Barreto, 1980. 1 filme. (100 min.)

CERTAS mulheres (CERTAIN women). Direção: Kelly Reichardt. Estados Unidos: IFC Films, 2016. 1 filme (107 min.)

CÉU de suely, o. Direção: Karim Aïnouz. Brasil: Celluloid Dreams, Fado Films, VideoFilmes, 2006. 1 filme. (90 min.)

CLUBE dos cinco, o (Breakfast club, the). Direção: John Hughes. Estados Unidos: Universal Studios, 1985. 1 filme. (97 min.)

DOIS dias, uma noite (DEUX jours, une nuit). Direção de Jean-Pierre e Luc Dardenne. França: Les Films du Fleuve, France 2, 2014. 1 filme. (95 min.)

DELATOR, o (INFORMER, the). Direção: John Ford. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1935. 1 filme. (91 min.)

DESEJO humano (HUMAN desire). Direção: Fritz Lang. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1954. 1 filme. (91 min.)

ENTRE os muros da escola (ENTRE les murs). Direção: Laurent Cantet. França: Canal+; Haut et Court, 2008. 1 filme. (128 min.)

E o vento levou... (GONE with the wind...). Direção: Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. Estados Unidos: MGM, 1939. 1 filme. (238 min.)

ESCOLA atrapalhada, uma. Direção: Del Rangel. Brasil: RA produções, 1990. 1 filme. (90 min.)

EU não quero voltar sozinho. Direção: Daniel Ribeiro. Brasil: Lacuna Filmes, 2010. 1 filme. (17 min.)

FAMÍLIA, a (FAMILIA, la). Direção: Gustavo Rondón Córdova. Chile, Noruega, Venezuela: La Pandilla Producciones, Cine Cercano, Factor Rh, Avila Films. 2017. 1 filme. (82 min.)

FELICIDADE das coisas, a. Direção: Thais Fujinaga. Brasil: Filmes de Plástico, 2021. 1 filme. (87 min.)

FIM de são petersburgo, o (KONETS Sankt-Peterburga). Direção: Vsevolod Pudovkin. União Soviética, 1927. 1 filme. (85 min.)

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção: Daniel Ribeiro. Brasil: Lacuna Filmes, 2014. 1 filme. (96 min.)

IMITAÇÃO da vida (IMITATION of life). Direção: John Stahl. Estados Unidos: Universal Pictures, 1934. 1 filme. (111 min.)

IMITAÇÃO da vida (IMITATION of life). Direção: Douglas Sirk. Estados Unidos: Universal Pictures, 1959. 1 filme. (125 min.)

JEZEBEL. Direção: William Wiler. Estados Unidos: Warner Bros, 1938. 1 filme. (104 min.)

LADRÕES de bicicletas (LADRI di biciclette). Direção: Vittorio de Sica. Itália: P.D.S Produzione, 1948. 1 filme. (89 min.)

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931. 1 filme. (114 min)

MÃE, a (MAT). Direção: Vsevolod Pudovkin. União Soviética, 1926. 1 filme. (89 min.)

MARTE um. Direção: Gabriel Martins. Brasil: Filmes de Plástico, 2022. 1 filme. (115 min.)

MENINAS malvadas (MEAN girls). Direção: Mark Waters. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2004. 1 filme. (97 min.)

MESTRE com carinho, ao (SIR, with love, to). Direção: James Clavell. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1967. 1 filme. (105 min.)

MESTRE minha mida, meu (LEAN on me). Direção: John Guilbert Avildsen. Estados Unidos: Warner Bros, 1989. 1 filme. (108 min.)

MINHA bela dama (MY fair lady). Direção: George Cukor. Estados Unidos: Warner Brothers, 1964. 1 filme. (170 min.)

MULHER sob influência, uma (WOMAN under the influence, a). Direção: John Cassavetes. Estados Unidos: Faces International, 1974. 1 filme. (155 min)

NASCIMENTO de uma nação, o (BIRTH of a nation, the). Direção: D. W. Griffith. Estados Unidos: 1915. 1 filme. (195 min.)

NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. Estados Unidos: Cor Cordium Productions, Hear/Say Productions, Highwayman Films, 2020. 1 filme. (107 min.)

NOSTALGIA. Direção: Gustavo Rondón Córdova. Venezuela: La Pandilla Producciones. 2012. 1 filme. (30 min.)

ONDA, a (WELLE, die). Direção: Dennis Gansel. Alemanha: Rat Pack Filmproduktion, 2008. 1 filme. (107 min.)

PAISÀ. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Organizzazione Film Internazionali (OFI), 1946. 1 filme. (120 min.)

PALAVRAS ao vento (WRITTEN on the wind). Direção: Douglas Sirk. Estados Unidos: Universal Pictures, 1956. 1 filme. (99 min.)

PÂNTANO, o (CIÉNAGA, la). Direção: Lucrecia Martel. Argentina, Espanha, França, Japão: Cuatro Cabezas Films, Lita Stantic, 2001. 1 filme. (103 min.)

PERIGOSA (DANGEROUS). Direção: Alfred Green. Estados Unidos: Warner Bros, 1935. 1 filme. (79 min.)

QUE horas ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Brasil: Africa Filmes, Gullane, Globo filmes, 2015. 1 filme. (112 min.)

REBECCA, a mulher inesquecível (REBECCA) Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940. 1 filme. (130 min.)

ROSETTA. Direção de Jean-Pierre e Luc Dardenne. França: Les Films du Fleuve, 1999. 1 filme. (95 min.)

SALA dos Professores, a (LEHRERZIMMER, das). Direção: Ilker Çatak. Alemanha: Productions arte Zweites Deutsches Fernsehen, 2023. 1 filme. (98 min.)

SÃO bernardo. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Mapa Filmes, Saga Filmes, 1972. 1 filme (114 min.)

SCARFACE. Direção: Howard Hawks e Richard Rosson. Estados Unidos: Howard Hughes, 1932. 1 filme. (93 min.)

SECRETÁRIA de Futuro, uma (WORKING Girl). Direção: Mike Nichols. Estados Unidos: 20th Century Studios, 1988. 1 filme. (113 min.)

SEGREDOS e mentiras (SECRETS and lies). Direção: Mike Leigh. Inglaterra: Ciby 2000, Channel four films, 1996. 1 filme. (142 minutos.)

SOCIEDADE dos poetas mortos (DEAD poets society). Direção: Peter Weir. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1989. 1 filme. (128 min.)

TARDE demais (HEIRESS, the). Direção: William Wyler. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1949. 1 filme. (115 min.)

TEMPESTADE sobre a ásia (POTOMOK Chingis-Khana). Direção: Vsevolod Pudovkin. União Soviética, 1928. 1 filme (127min.)

TERRA e liberdade (LAND and freedom). Direção: Ken Laoch. Alemanha, Espanha, Itália, Reino Unido: Messidor Films, Parallax Pictures, Road Movies Dritte Produktionen , 1995. 1 filme. (109 min.)

THIS is us (temporadas 1 a 4) [Série TV]. Criador: Dan Fogelman. Múltiplos diretores. Produzida NBC Network, 2016. Canal de streaming Fox Premium.

TIROS em columbine (BOWLING for columbine). Direção: Michael Moore. Estados Unidos: Alliance Atlantis, United Artists, 2002. 1 filme. (120 min.)

TORI e lokita (TORI et lokita). Direção de Jean-Pierre e Luc Dardenne. França: Les Films du Fleuve, France 2, 2022. 1 filme. (87 min.)

UMBERTO D. Direção: Vittorio de Sica. Itália: Cineriz, 1952. 1 filme. (89 min.)

VENTOS da Liberdade (WIND that shakes the barley, the) Direção: Ken Loach. Alemanha, Espanha, França, Inglaterra, Irlanda, Itália, Suíça: Oil Flick Films Number 2, LLP UK Film, Council Sixteen Films, Element Films, EMC, Distribuzione Tornasol Films, Matador Pictures, Pathé Distribution, Cinéart TV3 Filmcoopi, 2006. 1 filme. (127 min.)

VOCÊ não estava aqui (SORRY we missed you). Direção: Ken Loach. Inglaterra, França, Bélgica: Sixteen Films, Canal+, 2019. 1 filme. (101 min.)

APÊNDICE A - Argumento de longa-metragem**O Nosso Filho**

Argumento cinematográfico
(Tratamento de novembro de 2023)

Subúrbio de Curitiba, bairro Xaxim. Em uma casa simples de alvenaria, com um amplo quintal e terreno frontal, vivem Patricia (33 anos), sua tia MÁRCIA (54 anos), a prima LETÍCIA (25 anos) e a criança CAIO (8 anos), filho de Patricia.

Letícia se despede da mãe (Márcia), avisa que vai pro trabalho. Passa por Patricia, que foca a atenção no computador. Caio aparece curioso, com uma boia em só um dos braços, todo encharcado. Patricia reclama com ele. Caio sai e volta para o quintal de casa, onde brinca numa piscina de plástico com outras duas crianças, os irmãos GUSTAVO e LIZIANE (8 e 9 anos). Na brincadeira há bastante contato físico entre eles, principalmente entre os meninos.

Márcia observa as crianças da casa. Patricia faz faxina nos cômodos da casa, neste lugar familiar há alguns móveis duplicados, vestígios de seu antigo apartamento.

No quintal da casa, em uma oficina de consertos de eletrônicos domésticos improvisada em uma meia-água (puxadinho), Patricia, ao telefone, tenta negociar uma dívida com um curso à distância, com insistência consegue o cancelamento do curso. Caio aparece para chamar a atenção, Patricia o expulsa e tranca a porta. Márcia, tentando acessar a varanda dos fundos, sua área de trabalho - onde conserta as máquinas de lavar, liquidificadores e outros artigos eletrônicos para casa - se depara com a porta trancada. Grita, Patricia abre. Márcia aproveita que Patricia estava por ali "à-toa" e pede sua ajuda para levar uma máquina a um cliente. Elas sobem a máquina em um carrinho de mão.

De tarde, Caio e Gustavo brincam no quarto com uma arminha d'água. Caio corre se desvencilhando dos jatos, se esconde embaixo da cama e chama o amigo, eles ficam ali brincando. Patricia e sua vizinha entram e se deparam com os dois nus embaixo da cama. Patricia retira Caio e o faz se vestir, a mãe de Gustavo quer saber o que eles faziam, muito nervosa. Eles se assustam e choram. Patricia conversa com o filho, que se sente acolhido e para de chorar.

Na oficina, Márcia arrasta uma máquina de lavar entre os materiais de trabalho e de escritório empoeirados, incluindo um calendário de 2019 com a marca "Cooperativa Delas – Consertos e Manutenção de Eletrônicos Domésticos". ARTHUR (22 anos, magro, alto, bastante tímido) trabalha com ela como assistente. Ele observa algumas orientações de Márcia sobre como organizar a oficina.

Dia seguinte. Patricia deixa Caio na escola e vai até à casa de PAULO, (29 anos, magro, mestiço de pele clara), que a espera com um bolo de chocolate. "Tem maconha nisso?". Eles comem o bolo, assistem cortes de videocast no celular de Paulo, deitados no sofá, e transam ali mesmo.

Caio, na aula de espanhol, mais quieto e abatido do que o normal, não se empolga com exercício cantado. O professor, PEDRO (23 anos) se aproxima para entender o que se passa. Caio resmungua sobre o acontecido com o amigo Gustavo, do que Pedro não entende muito, dizendo que Caio precisa se animar para começar a preparar a apresentação da turma na Feira Cultural. Caio então quer saber se pode escolher uma música que ouviu no TikTok, o professor ri e o apoia. Caio de repente fala "A minha prima falou que a mãe do Gustavo foi uma vaca, tio...". Paulo arregala os olhos e muda de assunto.

Na sala da direção, a diretora FERNANDA (40 anos, mulher trans, parda, cabelos longos), debate o acontecido entre Caio e Gustavo com a mãe de Gustavo, questiona o porquê proibir o

filho de conversar com Caio e alerta sobre o perigo de expor as crianças de forma tão traumática a um julgamento moral.

Paulo dá carona a Patrícia em sua moto para buscar Caio na escola. Ao deixar os dois em casa, Patrícia entrega a Paulo a mochila do Ifood que carregará no trajeto.

Letícia e Marcia preparam a janta, Caio retira o lixo da cozinha com "nojinho". Arthur finaliza seu trabalho na oficina e vai se despedir de Márcia na casa, é convidado para jantar. Ele recusa. Enquanto pega sua bicicleta e sai, Letícia comenta que gosta dele, mas o acha "meio deprê".

Caio janta na cozinha, assiste vídeos no celular da mãe. Patrícia, toda arrumada para ir a uma festa com Letícia, entra na cozinha, a prima Letícia seca o cabelo no banheiro. Caio, admirando sua mãe, a elogia. Patrícia quer fazer selfies, pega o celular de Caio. Ela usa o fundo neutro da porta da sala para tirar suas fotos e decide trocar de colar. Pede a Caio que a ajude. Patrícia pergunta sobre o horário do evento escolar do dia seguinte. Caio insiste em participar da gincana escolar apenas pelo interesse em "dançar com o Robô Havan". No entanto, ele quer ser registrado pelo "homem do book fotográfico". "São só 200 reais, mãe", diz Caio. Patrícia ri. Caio argumenta que seu pai, MARCELO (38 anos), prometeu enviar dinheiro. Patrícia se irrita com a "mentira" pois Marcelo não entra em contato faz tempo. Caio rebate, dizendo que falou com seu pai no final de semana. Patrícia fica séria e Caio insiste. Irritada, Patrícia grita: "Não quero saber do bosta do seu pai! Amanhã eu tiro sua foto lá..."

Em sua casa, Arthur termina de comer sozinho. Ouve o pai e o irmão chegando em casa. Foge para seu quarto, quer evitar interagir com os dois. Abre a janela do quarto. Ouvimos o estrondo de um motor, ele se irrita e solta um grito, recebe de retorno um xingamento homofóbico do vizinho. No celular lê uma matéria antiga, vemos uma foto de Márcia rodeada por uma equipe formada por mulheres, a matéria chama a atenção para a

iniciativa entre a Universidade Federal e Lideranças Femininas Comunitárias.

Madrugada, frente de uma casa de shows. JÚLIA Elas tentam convencer Patricia a ficar um pouco mais. Ela recusa porque está constrangida com uma briga entre Paulo e um homem dentro da boate. Paulo já fora da boate oferece carona a Patricia, mas ela pede um Uber e volta para casa sozinha.

Patricia chega em casa, tentando fazer silêncio ao comer na cozinha. No banheiro, faz xixi e troca o absorvente. Entra no quarto de Márcia e vê Caio dormindo com ela. Patricia os observa e vai para seu quarto, que divide com Letícia.

Manhã de sábado, dia nublado. Letícia e Patricia se recusam a desligar o despertador do celular.

No evento da escola, Patricia está de ressaca e encontra sua amiga JÚLIA (28 anos), a amiga lhe diz que Fernanda abriu um espaço para convidar alguns pais para reunião do conselho comunitário. Caio corre pela escola com amiguinhos.

Na casa, Márcia pede a Letícia uma ajuda com o trabalho. Durante esta atividade, Letícia pergunta a mãe quando o Tio Gusmão volta.

No evento da escola, a diretora Fernanda, junto a professora CÁSSIA (38 anos, negra, cabelo muito curto), tentam organizar o caos que é a bagunça das crianças, pois o evento está prestes a começar: o show do Robô, sorteio de kits e abertura da cantina.

Caio está no palco com outras crianças e o robô para a dança final, ele se certifica se a mãe o está filmando e faz a coreografia do robô. A cantina é aberta e a distribuição dos lanches é iniciada. Julia faz o convite para as atividades da comissão de moradores, pouca atenção é dada a sua fala.

Segunda-feira. Patricia e Nara, com documentos em mãos, esperam em uma grande recepção da empresa de Recursos Humanos para o registro nos processos seletivos.

Patricia está em uma lotérica, faz um jogo para sua tia e paga as contas. Ao retornar para casa a pé, é interceptada por Paulo. Desta vez, Paulo está com a bicicleta de entregas da conveniência do bairro, pois quebrou a moto. Patricia não quer conversa, recusa uma carona na bicicleta, mas pede que deixe em sua casa as sacolas mais pesadas.

Patricia está no apartamento das amigas Nara e Júlia. Conversam sobre a desistência do curso e sobre o processo seletivo de emprego que acabam de fazer. A conversa é interrompida, com a TV que começa a exibir o seminário online na sala. Nara e Patricia observam a introdução da apresentação da amiga. Julia divide a tela com um slide que apresenta o título: "Liderança comunitária feminina e o espaço não institucional de mobilização popular".

Saída da escola. Pedro e outra professora observam Caio e mais dois amigos assistirem a um vídeo enquanto tentam imitar a coreografia. Eles aguardam a professora Cássia, que lhes daria carona. Caio vai encontrar a sua mãe no apartamento de Júlia e Nara, vizinhas e amigas de Cássia também. Cássia avisa as crianças entrando no carro que amanhã "não vai ter van" e que é pra avisar "pro pai, pra tia, pra mãe" que teriam que buscá-los. Caio pergunta para a "tia" Cássia se poderia dançar uma música do Michael Jackson na apresentação da escola. Seu amiguinho diz que "o Caio faz igualzinho, professora!". Cássia ri, tenta descobrir de onde vem a referência que estaria viralizando com a tal dancinha. Cássia deixa Caio com Patricia, que agradece a amiga. Caio conta para a mãe a novidade: "A tia Cássia vai me deixar dançar o Michael Jackson na apresentação!" A professora explica para a mãe que "isso ainda vai ser decidido na escola..."

Patricia está em casa. Caio no quintal. Ele sobe um muro, cai e quebra o braço. Patricia ouve os berros e o choro e desesperada leva o filho para o hospital.

No hospital Patricia aguarda a alta do filho. Tenta contatar o pai da criança, Marcelo, que não atende. Decide ligar para a ex-cunhada, SANDRA (43 anos). Sandra aparece no hospital com sua esposa KAREN (38 anos). As duas mulheres dão o suporte necessário. Após os procedimentos médicos, elas retornam juntas de carro para a casa. Caio, que teve um dos braços engessados e alguns hematomas, dorme no banco de trás no colo de sua mãe. A conversa no carro é sobre a ausência de Marcelo e as medidas legais a serem tomadas.

Paradas em uma farmácia 24h, Sandra e Patricia descem do carro enquanto Karen espera com Caio já acordado, observando da janela. De dentro da farmácia saem duas drag queens que cumprimentam Caio e Karen, os olhos do menino se enchem curiosidade. Todos interagem com as drags por causa de Caio. Patricia tira uma foto do filho, Karen e as drags.

Outro dia. Patricia e Nara participam do processo de seleção. Elas lidam com uma dinâmica humilhante no estilo "coach motivacional". Uma das participantes, ANGELA (36 anos, amiga de Nara e Patricia), sofre um ataque de ansiedade por se sentir muito exposta. Nara e Patricia passam para a próxima fase.

Patricia fala com a mãe ao telefone. A mãe reclama de seus problemas de saúde e da vida no sítio com seu esposo. Ela faz a oferta "vou separar um dinheiro pra você o menino voltar". Patricia é abrupta, recusa... "Vou focar no treinamento da empresa, é isso.."

Caio está na casa das tias (Sandra e Karen). Elas o levam à escola. Na sala de aula o menino engessado torna-se atração.

Patricia passa o dia no treinamento da empresa. Volta para casa de transporte público. Ela vê alguma coisa do outro lado da rua que a faz descer do ônibus, com a porta quase fechando sobre ela. Patricia atravessa a rua procurando Marcelo. Ele, sentado em uma mesa de bar, bebe com amigos. Patricia o chama. Durante a conversa, ele segue negligenciando

as cobranças e necessidades de seu filho. Os dois batem boca em frente ao bar, a briga se intensifica e Patricia derruba a moto de Marcelo, que irritado a empurra com força, para proteger a motocicleta. Ela segue a pé para sua casa.

Patricia chega em casa nervosa, tenta esconder o choro de Caio que se aproxima empolgado, mostrando que seu pai passou ali e assinou seu gesso. "Dá um tempo, Caio!" Patricia tira os sapatos e joga a bolsa na cama, Caio segue a mãe até o quarto. Mexe em sua bolsa, procurando o celular para ligar para seu pai "vir ver a mãe". Caio sai do quarto com o celular de sua mãe e resmunga em tom desafiador "Só reclama mesmo". Irritada com a situação, Patricia sai do quarto em direção a sala pedindo seu celular. Caio se recusa a devolver, ela o toma de sua mão com um safanão. O celular cai no chão e Caio chora assustado dizendo que a mãe machucou seu braço engessado. Patricia se tranca no quarto de Letícia, que ao ouvir o barulho se aproxima com Márcia sem entender o que se passa.

Sábado. Duas meninas estão penduradas em uma grade que cerca a quadra de areia da praça. Caio as observa no pé da grade. Nara e Letícia, ali perto cuidando de Caio, falam sobre a agressão sofrida por Patricia, sobre ela não querer prestar queixa, a respeito de algumas conhecidas que querem bater em Marcelo e toda uma movimentação de retaliação e vingança. Patricia se aproxima, alerta Caio para não subir mais nem um centímetro naquela grade. Patricia entra na conversa e fica sabendo que Ninão (uma amiga em comum) está com muito ódio de Marcelo, e pronta para bater nele.

Marcelo pilota sua moto à noite e para numa rua escura. Marcelo desce da moto. Um carro se aproxima, com farol desligado. Três garotas com moletom e capuz descem. Elas se aproximam. Marcelo tenta diálogo, elas partem para cima, empurram a moto e espancam Marcelo, fogem em seguida.

É manhã, Letícia e Márcia preparam-se para uma viagem ao interior do estado que Letícia ganhou em uma rifa do trabalho.

Patricia passa café e ouve os latidos na frente da casa. Sandra chega. Após o ocorrido com Marcelo, para evitar que o caso não se tornasse mais problemático, Sandra foi até a casa de Patricia para acertar algumas parcelas da pensão alimentícia em atraso em nome do irmão. Patricia aceita. Caio vai embora com a tia para passar um final de semana com ela.

Patricia e Nara estão no intervalo do processo seletivo. Nara está em uma chamada de vídeo com Letícia e Márcia, em viagem, que se exibem na piscina. O intervalo acaba e as duas retornam para o auditório. Observamos por um tempo as duas assimilando as dinâmicas do novo emprego – que envolvem ensaiar gritos de guerra puxados pela entusiasmada líder do treinamento, ouvir palestras de coachings e realizar orações de maneira obrigatória. Na saída, Patricia e Nara caminham até o ponto de ônibus. Patricia troca mensagens pelo celular com um leve sorriso no rosto.

Na casa de Patricia, ela e Paulo se beijam e transam alucinadamente. No dia seguinte, Paulo está no quintal, observa os detalhes da oficina, agachado e fumando, só de cueca. Paulo pergunta a que horas Patricia pretende ir ver a quitinete que quer alugar.

Caio se diverte em um churrasco de família, é exposto a uma piada machista e homofóbica. Marcelo ofende-se, bêbado e emotivo. É confrontado pelo amigo que insultou seu filho. Marcelo expulsa o amigo e a festa termina para todos.

Na escola, Fernanda media o envolvimento da comunidade nas questões escolares, isso graças a repercussão através de fofocas que envolvem Caio, Marcelo e Patricia e até a música de Michael Jackson escolhida para a apresentação. Cassia descobre a existência de um grupo virtual: comentários machistas, homofóbicos, ataques que envolvem também nomes da coordenação. Elas descobrem que alguns pais de alunos e um grupo maior e anônimo se juntou nos ataques. Circula pelo twitter uma foto de Caio com várias personalidades LGBTQIA+ da

mídia, ao fundo a fachada da escola e um cartaz: "Se quiser ser travesti, a sua escola é aqui!"

Fernanda discute com os professores a situação que repercute na internet. Ela pede parcimônia a professores agredidos diretamente nos ataques virtuais. Pedro tem uma foto com o namorado divulgada no grupo, são bastante agredidos com comentários violentos.

Julia, Cassia e Fernanda se reúnem na casa de Cássia. Julia, durante os últimos anos, trabalha no departamento jurídico do PCB prestando serviços a duas correntes sindicais e operárias independentes: a Unidade Classista e a Luta Popular, com foco em lideranças femininas periféricas. Ali na casa de Cássia, Julia auxilia as professoras judicialmente devido ao cyberbullying e alerta que ao iniciarem uma acusação formal o caso irá expor diretamente Patricia, Caio e seus familiares.

Na escola, no dia seguinte, Julia e Fernanda colhem provas virtuais. Alguns pais são abordados ao levarem seus filhos para aula. Ela exige uma reunião e todos já sabem que devem comparecer pois o caso pode se tornar caso de polícia. Em um espaço reservado, Julia e Fernanda mostram para Patricia algumas das postagens. Entre choro e fúria, a mãe está perplexa e incrédula, não sabe como agir. Fernanda e Júlia informam de que já mobilizaram um grupo de mães, e que sua presença reforçaria a organização em defesa de Caio.

Na reunião, a diretora Fernanda parte de sua própria vivência e militância para construir com os pais e a vizinhança um debate político envolvendo gênero, raça e classe e as causas e consequências dos ataques perpetrados.

Pelo quintal da casa, Caio chega montado nas costas de GUSMÃO (57, namorado de Márcia, caminhoneiro). Marcia se assusta, ao vê-lo ali. Corre para dentro, se arruma, na volta briga com ele por aparecer de surpresa. Caio brinca dentro do caminhão, ouve Pablio Vittar em altíssimo som. Na cozinha,

Sandra conta para Gusmão sobre os ocorridos. Gusmão não sabe muito o que dizer, olha carinhoso para Márcia, "E você, como está?" Marcia apaga o cigarro, "Cansada né".

Na última noite de reunião, em uma igreja (local liderado pela pastora Valquíria). Na frente da igreja, três moradores querem falar com Julia. Fernanda a acompanha e encontram dois homens e uma mulher cujos filhos não estão na escola. Em tom ameaça velada a mulher diz que eles estarão sempre de olho na escola, o outro complementa "agora vocês estão no poder aí, mas quem fiscaliza mesmo é a família". Julia pergunta com sarcasmo se eles não querem falar com as duas polícias mães de família que estão ali dentro; e os confronta dizendo que são mais de quinze anos de trabalho naquela escola, "você sabe disso Beto, como ex-policial sabe também das implicações de qualquer coisa que possa acontecer com todos os envolvidos nessa história." Julia finaliza "Todas estamos de olho na nossa escola, não se preocupe." Lá dentro, Patricia envolve-se nos debates de forma bastante protegida, diante da repercussão do assédio moral a ela e a seu filho. As mães e professoras unem-se em defesa da criança, Fernanda acata a escolha da maioria em apresentar um número com a música Billie Jean e com Caio performando como Michael Jackson.

Patricia lida com pressões e dificuldades em relação ao início do trabalho. Ao se atrasar alguns minutos, ela acaba sendo exposta a um assédio moral: o palestrante pergunta a todas quantas são mães ali, boa parte levanta as mãos, em seguida ele completa com "você não é a única mãe, mas foi a única mãe que se atrasou..."

Final de semana. Caio e Gusmão estão no mercado. Eles voltam com as compras, de caminhão. Caio quer saber se o "vô" vai na sua apresentação, ele diz que não, que já disse que até o Natal ele estaria na estrada. Caio coloca o fone e volta sua atenção para o monitor ao lado do som hi-tech do caminhão. Ele vê um vídeo clipe K-pop, e faz dancinhas estilo TikTok. Em uma

parada no semáforo, Gusmão o observa. Caio percebe que é olhado, tira o fone já perguntando se poderia depois que acabar as aulas viajar "só eu e o vô". Gusmão ri e diz que vai falar com sua mãe.

Patricia, Paulo, Ninão, Nara e mais dois ajudantes fazem a mudança da casa de Patricia, eles carregam o bagageiro do caminhão de Gusmão. Gusmão abraça Patricia. A pequena casa de Marcia ganha uma aparência maior com menos móveis, parece também mais organizada.

Carne assada, cerveja e música alta no quintal. Nara, Karina, Júlia e Letícia recebem amigos na casa nova de Patricia. As crianças brincam na piscininha, e correm pelo quintal. Dois adolescentes estão na sala. Paulo, Patricia e Caio chegam juntos da distribuidora, com mais comida, cigarro e cerveja. Dois adolescentes na sala, amigos de Arthur, os dois têm 18 e 17 anos: uma menina cis e uma gay não binarie, olhos com make colorido e um cropped, bebem cerveja, descontraídes, brincam no celular, fumam um cigarro, fazem uma dancinha de funk para os stories. Caio observa tudo. Caio e a criança mais nova, induzido pelo mais velho se aproxima dos dois adolescentes e solta "o irmão dela falou que você é gay" e tentam correr. Mas o adolescente o intercepta, "pare com isso guri! tem que somar as irmãs, não pode falar assim filha.. EU SOU NÃO-BINÁRIE". Caio fica sério, franze a sobrancelha, mostra a língua e sai correndo.

Patricia, no trabalho, não consegue dispensa para o dia da apresentação de Caio.

Na casa, Caio joga Minecraft, ao seu lado Julia dorme. No quarto, Gusmão faz uma massagem nas costas de Marcia, ouvem um uma rádio e bebem uma cerveja, Gusmão beija carinhosamente a nuca dela.

É madrugada, Marcia nua na cama. Gusmão toma seu café às 04 da manhã, TV ligada, som baixinho. Antes de sair deixa umas

sacolas sobre a mesa e um dinheiro para Márcia. Sai de casa, manhã fria.

Dia da apresentação, Caio teme se atrasar. Patricia termina de colar os enfeites de strass da roupa de Michael Jackson, Caio, encantado, quer vestir a roupa assim que a vê pronta. Patricia tira várias fotos do filho. Na frente da casa aguardam a chegada de Letícia para irem à escola.

Na escola, a professora Cássia é a mestre de cerimônias do evento. Vemos o palco improvisado no ginásio. Sandra está na primeira fila. Ela transmite tudo ao vivo para Marcelo pelo celular. Cassia, ao microfone, anuncia Caio. Caio e sua turma se apresentam.

Patricia arruma-se para o dia de trabalho. Conversa com Nara ao telefone, dizendo que seu filho ficou lindo com a roupa, se despedem combinando cervejinha no fim do dia.

O último show reúne todos os alunos, que cantam Gonzaguinha ("O que é, o que é"). O professor Paulo não segura a emoção e chora, não consegue arrebentar a corda para a chuva de balões, Fernanda arrebenta a corda, os balões azuis caem. As crianças chamam os pais, todos dançam juntos, Caio dança com a tia Sandra.

Patricia sai do banho enrolada na toalha, e vemos que há um invasor na casa, que ela não percebe. Acontece o ataque, o invasor tenta estuprá-la. Patricia luta e grita. A luta entre os dois é tensa, ambos se machucam, o invasor desiste e some apressado. Ao fim, Patricia está bastante ferida.

Na mesma noite: Marcelo chega em seu caminhão à casa de sua irmã, está nervoso, precisa contar a Caio que ficará alguns dias sem ver sua mãe. Caio não se importa muito, ainda eufórico com a roupa de Michael Jackson. Sozinho com Sandra, Marcelo se informa sobre a investigação.

Alguns dias depois, na escola de Caio, diante da repercussão do ataque à Patricia, a diretora Fernanda mobiliza um grupo de professores e agente social de educação do bairro

para discutir questões sobre auxílio psicológico às comunidades periféricas. Apesar de jovem, Julia é desafiada ali mesmo ao fim da reunião por uma pastora da igreja e por Fernanda a se candidatar a vereadora. Em casa, Nara ao saber se entusiasma e emocionada faz um discurso para a amiga a incentivando.

Caio pede para ver a mãe. O pai, sem saber como deve agir, leva o menino para a casa de Patricia. Após ser informada que ele estava ali para vê-la, Patricia tem uma crise de ansiedade e recusa-se a ver a criança, pedindo para que tirem ele dali. Marcelo o carrega, tenta conversar, mas ele está muito nervoso, esperneia e desce abruptamente. Ele corre até o quarto da mãe e abre a porta. Patricia, ao vê-lo entrar, coloca seu rosto na almofada e segue chorando. Marcelo pega Caio e o tira do quarto.

Na casa de sua tia, Caio ainda soluça. Fora da casa, no caminhão estacionado, Marcelo chora.

Júlia discute seu interesse junto à reunião do partido, todos veem com empolgação sua incursão nessa fase de lutas políticas, ela diz ali que já sabe com quem pretende compartilhar a vereança e fortalecer a chapa.

Em frente a casa de Márcia; Gusmão e Marcelo, em frente ao caminhão, bebem cerveja e conversam. Caio grita entusiasmado, "Mamãe!", assustando os dois "mamãe!". O carro de Sandra chega, no banco da frente está Patricia, Caio corre para o colo da mãe. Ela o beija muito, está dopada e nem consegue chorar.

Julia, na universidade, tenta convencer sua orientadora de mestrado TEREZA (52 anos, cabelos escuros e lisos, negra), a se candidatar à vereadora. sua orientadora de mestrado. Julia, expõe sua motivação: a mobilização com a qual esteve à frente junto a outras líderes comunitárias nos últimos dias. Após discussão acalorada sobre estratégias políticas, Tereza finalmente aceita.

Caio ao telefone fala com o pai, que está em Rondonópolis (MT) a trabalho. Vemos Marcelo no corredor de um conjunto de quitinetes, ele recolhe roupa no varal.

Marcelo dirige um ônibus com o selo "AgroTur". Os passageiros são trabalhadores, homens simples. Seguem viagem, pelas autoestradas vemos grandes campos de soja.

Julia está na casa de Márcia, tenta convencê-la a trazer a experiência e história de sua gestão da cooperativa e somar-se a ela e Tereza.

Sessão de fotos para campanha e gravação dos poucos segundos de propaganda política. Julia com uma camiseta da "UJC", Marcia estampa no peito "Unidade Classista e Luta Popular", Tereza com "Coletivo LGBT Comunista".

Arthur, Letícia, Marcia e Caio estão juntos na sala, ansiosos pela exibição na TV da campanha. Caio grita muito quando vê a tia na TV, mas fica nervoso pois dura apenas 5 segundos. Todos comemoram.

Uma reunião acontece no comitê, após o prognóstico da etapa final das campanhas os camaradas festejam o resultado da última pesquisas eleitorais. Uma líder trabalhista pede que Júlia fale ao microfone e juntas são ovacionadas. Júlia chama Marcia e Tânia, elas se juntam e Julia finaliza a reunião com um discurso.

Patricia e Caio estão por um tempo na casa de Nara, que vive em um conjunto habitacional. Patricia ainda abalada e sob efeitos de medicamentos. Pela janela ao longe vemos uma movimentação, trata-se de uma manifestação em apoio à Patricia. Patricia acompanha a amiga até a janela, ela observa a imensa mobilização.

Patricia e Caio recebem suporte psicossocial por meio da Casa Da Mulher Brasileira. Patricia está sentada sozinha em um espaço que possui três cadeiras. De longe, ela observa Caio brincar com uma coleguinha, gravam vídeos de dancinhas do TikTok. Ele corre até a mãe, e pergunta se está autorizado a

postar o vídeo. Patricia responde que sim. A psicóloga a chama para o atendimento. A conversa termina em um tom animado e Patricia convida a psicóloga ALANA (34 anos, traços indígenas) para uma das reuniões da assembleia de vereança coletiva de seu bairro.

No galpão do centro comunitário vemos um grupo de trabalhadores. Arthur tenta solucionar a montagem de uma peça. Patricia, com o uniforme da cooperativa, recebe ajuda no carregamento da caminhonete para as entregas, Arthur lhe mostra uma planilha para ela averiguar alguns dados. A cooperativa de Márcia, que funcionava no quintal de sua casa, agora, com a mobilização, possui sede oficial, onde pessoas trabalham e são capacitadas através de cursos técnicos.

Fim de tarde, Ângela espera Patricia no carro em frente à panificadora, Patricia entra traz alguns salgados e sacolas com refri, entrega algumas sacolinhas para as amigas. Se divertem com a forma afobada e faminta que todas devoram alguns salgadinhos.

Reunião no centro comunitário, quem lidera a reunião são as vereadoras recém-eleitas: Márcia, Cássia e Julia. Patricia chega. Caio no colo da Julia, desce e corre em direção a mãe, é recebido calorosamente em seu colo. Ela reclama dele ainda estar de uniforme escolar, ele reclama sobre não ter a presença do prefeito, com o qual queria tirar uma foto. Irmã Valquíria agora é representante comunitária, e discursa após a fala das vereadoras. Letícia chega acompanhada do namorado. Caio corre para o colo de Letícia. Karen está entre os ouvintes junto com professor Pedro e seu namorado. Caio passa por eles e recebe um chamego. Karen se dirige ao palco e apresenta sua amiga que irá acompanhá-la ao violão. Ela começa então uma versão da Internacional Comunista em estilo lírico. Muitos se emocionam e as crianças tentam encaixar a dança do TikTok ao refrão da Internacional.

Saída do grupo do encontro no galpão do centro comunitário. Lá fora uma refeição coletiva está posta. Arthur, Gusmão e Paulo trabalham na organização, auxiliados por outros jovens, alguns com camisetas e bonés do MST, ali também uma feira com produtos produzidos nos assentamentos. Caio e um grupo de crianças corre para a fila do pula-pula. O ambiente é agitado, caloroso e organizado, o grande grupo finaliza a reunião comunitária, as crianças se divertem, enquanto seus pais conversam.

APÊNDICE B - Escaleta do longa-metragem *O Nosso Filho****O Nosso Filho***

NOV/2023

1. EXT. CASA DE MÁRCIA, QUINTAL - DIA

No subúrbio de Curitiba, no bairro do Xaxim, nos encontramos em uma pequena casa de alvenaria com um amplo quintal e uma varanda. Lá encontramos Patricia, uma mulher de 33 anos, mestiça de pele clara, sentada em uma cadeira à sombra na porta da varanda. Ela está tentando desbloquear o notebook, mas a senha foi alterada. Questionada, sua prima LETÍCIA, de 25 anos, informa que mudou a senha porque Caio, de 08 anos, estava acessando o aparelho às escondidas e instalando jogos sem sua autorização. Caio, em sua defesa, murmura algo sobre "Minecraft". No quintal, Caio está com MARCIA, 54 anos, ela tia de Patricia. Márcia liga uma bomba elétrica na tomada para encher uma piscina inflável de plástico e então carrega a piscina pelo corredor dos fundos até a frente da casa. Letícia se despede de sua mãe, já na frente da casa enchendo piscininha em um espaço ensolarado, avisando que vai sair para o trabalho, passa rapidamente por Patricia e se despede da prima. Patricia está concentrada no computador, preenchendo dados. Ela pede a Caio para trazer sua bolsa. Caio aparece com sua bolsa, ansioso e curioso para olhar o computador, com uma boia em apenas um dos braços e vestindo bermuda de banho. "O que foi, mãe?" "Sai, Caio, deixa de ser curioso... obrigado, tchau." Ele sai. Ela pega um documento e continua preenchendo.

2. CASA DE MÁRCIA, VARANDA - DIA

Na frente da casa, dia ensolarado, a piscina está cheia. Caio volta para a piscina em um impulso, lá tem outras

duas crianças, a garotinha mais nova na borda se diverte e ri com os mergulhos e pulos do irmão mais velho, GUSTAVO da mesma idade de Caio. Os dois tentam boiar dividindo um par de bóias, cada um com uma bóia em um braço e os outros braços entrelaçados. A mais nova se anima com a brincadeira em uníssono, iniciam a contagem e se jogam na água afundando. Em baixo d'água eles dão as mãos, Caio abre os olhos e observa o amigo que segura o ar de olhos fechados. Eles emergem a pequena grita muito animada, eles riem.

3. INT. CASA DE MÁRCIA - DIA

Márcia fuma um cigarro, toma um café e vê vídeos no WhatsApp, rindo sozinha e observando as crianças, pela porta da sala, que dá para a varanda. Na TV, um programa jornalístico do meio-dia para ser ouvido.

Patrícia passa pano na sala e nos quartos da pequena casa. Muitos móveis, alguns duplicados, vestígios de seu antigo apartamento.

4. EXT. VARANDA E FRENTE DA CASA - DIA

No quintal da casa, em uma oficina de consertos de eletrônicos domésticos improvisada em uma meia-água, Patrícia tenta negociar sua dívida com uma atendente que insiste em apresentar "uma alternativa": a re-matrícula associada à quitação da dívida. Patrícia revela não ter mais interesse em seguir o curso de Enfermagem: "Não sei onde estava com a cabeça...". A atendente segue oferecendo outros cursos. Patrícia recusa as propostas e, com muita insistência, consegue o parcelamento da dívida e o cancelamento efetivo do seu vínculo com a universidade: "Eu só quero limpar o meu nome agora, eu não quero esse diploma!".

Caio entra no quintal, interrompendo a conversa da mãe aos gritos, dizendo "O Gustavo achou a arminha de água, socorro mãe...". Patrícia grita irritadíssima para que ele saia

dali. Ele sai, voltando logo em seguida, gritando novamente, atravessando na frente da mãe, que agora ameaça arremessar algo no menino. Ela tranca a porta e consegue finalizar a negociação, anotando em um caderninho, informações das parcelas. Márcia, tentando acessar a varanda dos fundos, sua área de trabalho - onde conserta as máquinas de lavar, liquidificadores e outros artigos eletrônicos para casa - se depara com a porta trancada. Lança um grito para Patricia que abre. Márcia aproveita que Patricia estava por ali "à-toa" e pede sua ajuda para levar uma máquina para um cliente que está esperando na frente da casa. Juntas, elas sobem a máquina em um carrinho de mão.

Na rua, um homem magro e alto espera em sua caminhonete enquanto Patricia e Márcia chegam com a máquina de lavar consertada. As duas sobem a máquina na carroceria do automóvel enquanto alguém passa e buzina, mexendo com elas. Márcia solta de prontidão: "Vai tomar no cu!", Patricia dá-lhe um safanão, enquanto Caio ri de sua tia. Antes de partir, Márcia alerta em tom de ironia o seu cliente, para que não se arrisque em descer a máquina de lavar sozinho.

5. INT. QUARTO DE MÁRCIA - FIM DE TARDE

As cortinas de cores quentes do quarto, intensificam a cor do fim de tarde, no chão peças de roupas infantis, uma sunga revirada e molhada. Caio e Gustavo estão pelados e com toalhas de banho como capas de herói amarradas no pescoço. Eles correm de um lado pro outro, sozinhos no quarto fechado, pulam da janela do quarto para a cama de solteiro. Caio corre e se esconde embaixo da cama e chama o amigo para se juntar a ele, eles ficam ali brincando, riem e falam sussurrando algo sobre "Vecna". Podemos ouvir, do lado de fora, as vozes de suas mães que os procuram. Eles se assustam, Caio pede para o amigo ficar. Patricia e sua vizinha, mãe de Gustavo, entram no quarto à procura das crianças e se deparam com os dois nus

embaixo da cama. Assustada, Patricia retira Caio e o faz se vestir, a mãe do outro menino mais irritada e agressiva com o filho, quer saber o que acontecia ali, muito nervosa. Eles se assustam e choram.

6. INT. COZINHA, CASA DE MÁRCIA - NOITE

Patricia está nervosa relatando o ocorrido para sua tia Márcia, indignada com a vizinha que agiu de forma agressiva e desproporcional, com um tom de acusação, com Patricia e Caio. "Otária, por isso ela tava ali na frente com aquela cara de velório? Que vaca gente..." No quarto, Caio está inchado de chorar, se distrai tomando suco de caixinha. Patricia e Márcia carinhosamente conversam com ele após o susto: "tudo bem, só não pode fazer isso novamente". Júlia olha para Patricia, desconfiada, quase que ri. Caio olha para a mãe, sente-se acolhido e para de chorar, ainda ofegante e abatido.

7. INT. QUINTAL, CASA DE MÁRCIA - DIA

Márcia, com a cara ainda amassada, recebe ARTHUR, 22 anos, magro, alto, cabelos longos, trabalha com ela como assistente na oficina. Eles passam pelo corredor que liga a varanda ao quintal, Arthur deixa ali sua bicicleta.

Márcia arrasta uma máquina de lavar entre os materiais de trabalho e de escritório empoeirados, incluindo um calendário de 2019 com a marca "Cooperativa Delas - Consertos e Manutenção de Eletrônicos Domésticos". Ele observa algumas orientações sobre como organizar as correias na parede. "É bom que você já vai decorando os nomes, os modelos dos aparelhos...", diz Márcia, que também se compromete em passar tutoriais do YouTube para que Arthur estude em casa.

8. EXT. RUAS XAXIM, FRENTE ESCOLA E ARREDORES - DIA

Caio carrega sua mochila nas costas e veste seu uniforme. Patricia o acompanha, eles seguem em silêncio a preguiça matinal ainda os abates.

9. INT. CASA DE PAULO - DIA

Patricia chega a casa de Paulo, a porta está entreaberta, ela entra, vemos um pequeno kit net, pouco móveis, sala e cozinha conjugadas e um quarto e banheiro separados. O conforto do grande sofá e da super TV na sala contrastam com a simplicidade do acabamento da decoração da casa. PAULO está ali na cozinha, terminando de organizar as louças do café que preparou. Se beijam carinhosamente.

Ele tira do forno um bolo de chocolate. "Tem maconha nisso?", pergunta ela. "Não, mas tem aqui", ele responde entregando a ela um baseado bolado, Patricia o acende escorada na porta da cozinha.

Eles comem o bolo, assistem cortes de videocast no celular de Paulo, deitados no sofá, e transam ali mesmo.

10. INT. ESCOLA, SALA DE AULA - DIA

Caio, na aula de espanhol, mais quieto e abatido do que o normal, não se empolga com exercício cantado. O professor, PEDRO, de 23 anos, traços juvenis, se aproxima para entender o que se passa. Caio resmungo sobre briga com o amigo Gustavo, do que Pedro não entende muito, dizendo que Caio precisa se animar para começar a preparar a apresentação da turma na Feira Cultural. "Sábado tem Gincana e daqui a 3 meses a feira. Já escolheu uma música?". Levemente mais motivado, ele quer saber se pode escolher uma música que ouviu no tiktok, o professor ri e o apoia. Caio de repente fala "A minha prima falou que a mãe do Gustavo foi uma vaca, tio...". Paulo arregala os olhos e muda de assunto.

11. INT. ESCOLA, SALA DIREÇÃO - DIA

Na sala da direção, a diretora FERNANDA, 42 anos, está indignada ao ouvir a justificativa da mãe de Gustavo do porque de proibir seu filho de conversar com Caio. "O Gustavo tem pai, o Walter queria tirar ele daqui Fernanda..." Fernanda a interpela, 'Ele vai tirar o menino e levar lá pra São Paulo? Ela finaliza alertando sobre o perigo de expor as crianças de forma tão traumática a essa categoria de julgamento moral.

12. EXT. RUA, FRENTE ESCOLA E FRENTE CASA MÁRCIA - FIM DE TARDE

Paulo dá carona a Patricia em sua moto para buscar Caio na escola. Atravessam o viaduto do bairro de carro, Caio está no meio dos dois, com um pequeno capacete de bicicleta. Patricia, leva nas costas a mochila de entregas de Pedro.

Ao deixar os dois em casa, Patricia entrega a Paulo a mochila do Ifood que carregará no trajeto. Caio se despede carinhosamente do "tio Paulinho".

13. INT. CASA MÁRCIA - NOITE

Letícia e Márcia preparam a janta, Caio retira o lixo da cozinha com "nojinho". Arthur finaliza seu trabalho na oficina e vai se despedir de Márcia na casa, é convidado para jantar. Ele recusa. Enquanto pega sua bicicleta e sai, Letícia comenta que gosta dele, mas o acha "meio deprê".

Caio janta na cozinha, assiste vídeos no celular da mãe. Patricia, toda arrumada para ir a uma festa com Letícia, entra na cozinha, a prima Letícia seca o cabelo no banheiro. Caio, admirando sua mãe, a elogia. Patricia quer fazer selfies, pega o celular de Caio. Ela usa o fundo neutro da porta da sala para tirar suas fotos e decide trocar de colar. Pede a Caio que a ajude. Patricia pergunta sobre o horário do evento escolar do dia seguinte. Caio insiste em participar da gincana escolar apenas pelo interesse em "dançar com o Robô Havan". No entanto, ele quer ser registrado pelo "homem do

book fotográfico". "São só 200 reais, mãe", diz Caio. Patricia ri. Caio argumenta que seu pai, MARCELO (38 anos), prometeu enviar dinheiro. Patricia se irrita com a "mentira" pois Marcelo não entra em contato faz tempo. Caio rebate, dizendo que falou com seu pai no final de semana. Patricia fica séria e Caio insiste. Irritada, Patricia grita: "Não quero saber do bosta do seu pai! Amanhã eu tiro sua foto lá..."

14. INT. CASA ARTHUR - NOITE

Em sua casa, Arthur termina de comer sozinho na pequena cozinha bastante desorganizada de sua casa. Percebe a chegada de um carro, o portão é aberto, seu irmão e seu pai chegaram. Ele se apressa para sair da mesa, deixa o prato na pia. Foge para seu quarto, quer evitar interagir com os dois. Ao entrar em seu quarto tranca a porta, tira algo de cima da cama e deita. Do lado de fora, muito barulho falam alto. A TV é ligada, ouve-se futebol e risadas e vozes masculinas.

Arthur, coloca seu fone de ouvido, abre a janela atrás de si. A janela divide parede com a rua, e ouvimos o estrondo do motor de moto e risadas de jovens que se divertem. Arthur se irrita com rangir de motores e solta um grito, recebe de retorno um xingamento, "Ah viadinho vai dormir..." Ele fecha a janela batendo com toda força. Em seu celular ele lê uma matéria antiga, vemos uma foto de Márcia, cabelo mais curto, uniforme da cooperativa, e rodeada por uma equipe grande formada maioria por mulheres, a matéria chama atenção para a iniciativa inovadora entre Universidade Federal e Lideranças Femininas Comunitárias.

15. EXT. FRENTE CASA NOTURNA DO BAIRRO - NOITE

É madrugada, na frente da casa de shows. Letícia está embriagada e animada, acompanhada de NARA, 30 anos, parda, olhos claros. Elas tentam convencer Patricia a ficar um pouco mais, mas essa se recusa. Expõe para as amigas o

constrangimento e indisposição com a noite, após presenciar dentro da boate uma briga protagonizada por Paulo. Paulo, neste momento pegando sua motocicleta para ir embora, tenta oferecer uma carona para Patricia. Estende seu capacete extra na direção dela, que prontamente recusa, ele canta pneu e parte. Letícia e Nara ficam, Patricia pede um Uber e volta para casa sozinha.

16. INT. CASA MÁRCIA, QUARTO LETICIA - NOITE

Patricia chega em casa, tentando fazer silêncio ao comer na cozinha. No banheiro, faz xixi e troca o absorvente. Entra no quarto de Márcia e vê Caio dormindo com ela. Patricia os observa e vai para seu quarto, que divide com Letícia.

17. INT. ESCOLA - DIA

No ginásio, um grupo de crianças de colete vermelho grita desesperadamente, pois acabam de ganhar uma gincana de pique bandeira. Patricia está ali, de óculos escuros, cabelos amassados, a cara da ressaca.

Ela evita interações com grupos de outros pais. Distraída, escorada na parede, com uma garrafa de um litro de coca-cola não vê quando sua amiga se aproxima: "que isso mulher, veio sequestrar uma criança?" Patricia se assusta. JÚLIA, 28 anos, é indagada sobre sua presença ali, e diz que Fernanda abriu um espaço para convidar alguns pais para reunião do conselho comunitário. "Se eu conseguir também queria passar uma rasteira no robô da Havan, você filma?". As duas riem. Caio se diverte comendo e correndo pela escola com amiguinhos, que não estão envolvidos nas atividades esportivas.

18. INT. CASA MÁRCIA - DIA

Márcia entra com tudo no quarto da filha, pedindo a ajuda de Letícia para carregar os dois fornhos consertados e

deixá-los na varanda para agilizar o trabalho dos entregadores. Letícia nervosa, informa a mãe que não trabalhará no sábado, pois foi dispensada por isso pretende dormir até mais tarde e conta com a colaboração de todos da casa para que consiga descansar. Márcia, resoluta: "tô sozinha hoje, você vai me ajudar! Te dou mais 5 minutos"

Letícia ajuda a mãe a carregar os fornhos com cara de má vontade. Márcia aproveita para saber sobre a festa: "Foi só bebida que vocês usaram? "Eu hein, olha essa cara..." "Que horas você chegou, Letícia?". Letícia a interrompe: "Mãe quando o tio Gusmão volta? Para, relaxa mulher..." Márcia responde com um olhar fulminante.

19. INT. ESCOLA, GINÁSIO E PÁTIO - DIA

No evento da escola, a diretora Fernanda, junto a professora CÁSSIA (38 anos, negra, cabelo muito curto), tentam organizar o caos que é a bagunça das crianças, pois o evento está prestes a começar: o show do Robô, sorteio de kits e abertura da cantina.

O evento está prestes a começar, show do Robô, sorteio de kits e abertura da cantina para refeição na sequência, ele pede ajuda de todos. Ao perceber certa agitação se refere nominalmente aos alunos e pais. Cássia na base das palmas e gritos executa as ordens na linha de frente. Os pais observam perplexos a velocidade em que tudo se normaliza diante da liderança das duas.

Caio está no palco com outras crianças e o robô para a dança final, ele se certifica se a mãe o está filmando e faz a coreografia do robô. A cantina é aberta e a distribuição dos lanches é iniciada. Julia faz o convite para as atividades da comissão de moradores, pouca atenção é dada a sua fala.

20. EXT/INT - ESCRITÓRIO DE RECURSOS HUMANOS - DIA

Patricia e Nara estão com documentos em mãos e esperam em uma grande recepção da empresa de Recursos Humanos, efetuam seus cadastros para se candidatarem a processos seletivos. Acompanhamos uma bateria de perguntas protocolares sobre questões sociais, educacionais e profissionais de Patricia e Nara, e alguns aspectos mais íntimos de suas trajetórias de vida. Aqui sabemos da força da relação das amigas, quando relatam os anos que moravam juntas, sendo Júlia e Nara o seu maior suporte nos cinco primeiros anos de vida de Caio, e agora ela e suas primas. "o pai do Caio é presente sim, só que era melhor ser ausente, porque quando aparece só atrapalha... eu não conto com ele"... "Ele tá trabalhando em uma transportadora, algo assim, é motorista, mas não sei não, quanto tempo dura lá..."

21. EXT - CENTRO COMERCIAL DO BAIRRO - DIA

Agora sozinha, Patricia entra em uma galeria, vai ao salão fazer um orçamento de procedimentos, comprar alimentos no supermercado e, no subsolo, em uma lotérica, faz um jogo para sua tia e paga contas.

22. EXT - RUAS DO BAIRRO - DIA

Ao retornar para casa caminhando, ela é interceptada por Paulo. Primeiramente se assusta, mas rapidamente vê de quem se trata e segue caminhando. Desta vez, Paulo está com a bicicleta de entregas da conveniência do bairro, justificando a situação por conta de ter quebrado sua moto. Patricia não está muito a fim de conversa, recusa a inusitada carona, mas pede que o rapaz aproveite a cesta vazia e deixe em sua casa as sacolas mais pesadas, já que a rota da casa de sua tia era caminho do trabalho dele.

23. INT - APARTAMENTO NARA E JULIA - DIA

Patricia está no apartamento das amigas Nara e Júlia. São dois pequenos quartos, banheiros, sala e cozinha. Conversam sobre a desistência do curso e sobre o processo seletivo de emprego que acabam de fazer.

Júlia cobra Patricia sobre informar sua desistência do cursinho comunitário que fazia virtualmente, Patricia diz que informaria os professores, para que eles não importunem a amiga. Júlia recusa a cerveja oferecida pelas amigas, além da ressaca da noite anterior ela está focada no seminário de dissertação que está participando no quarto ao lado "quando eu for falar libero aqui na TV pra vocês". Patricia pede à Nara uma pontinha ou uma baga, e a amiga indica uma caixinha sobre a mesa. Nara e Patricia conversam sobre o processo de seleção que estão participando, escoradas na janela da sala do apto, em tom de bom humor e ironia em relação às expectativas do processo de seleção e do possível novo emprego. A conversa é interrompida, com a TV que começa a exibir o seminário online na sala, Nara e Patricia apagam cigarro e observam a introdução da apresentação da amiga, orgulhosas. Julia divide a tela com um slide que apresenta o título de sua dissertação: "Liderança comunitária feminina e o espaço não institucional. A disputa política de mulheres marxistas não é só acadêmica".

24. INT. ESCOLA, PÁTIO - DIA

Na saída da escola, alguns dos alunos do primário estão sendo buscados por seus familiares. Outros saem com funcionários e moradores do bairro, que acompanham os pequenos nos caminhos de volta para suas casas. Pedro e outra professora, esperam na portaria e observam Caio e mais dois amigos assistirem entusiasmadas a um vídeo, enquanto tentam imitar a coreografia. Eles aguardam a professora Cássia, que lhes daria carona. Caio vai encontrar a sua mãe na casa de Júlia e Nara, vizinhas e amigas de Cássia também. Pedro, curioso e preocupado, já que o uso do celular é proibido na escola, aproxima-se e pergunta aos garotos: "O que vocês tão

vendo aí? Por que você está com celular, Igor?". A criança responde ao "tio" que está cuidando do celular da irmã, e que "já acabou a aula mesmo". Cássia avisa as crianças entrando no carro que amanhã "não vai ter van" e que é pra avisar "pro pai, pra tia, pra mãe" que teriam que buscá-los.

25. INT. CARRO. DIA

Caio pergunta para a "tia" Cássia se poderia dançar uma música do Michael Jackson na apresentação da escola. Seu amiguinho diz que "o Caio faz igualzinho, professora!". Cássia ri, tenta descobrir de onde vem a referência que estaria viralizando com a tal dancinha.

26. INT. CORREDOR PREDIO - DIA

Cássia deixa Caio com Patricia, que agradece a amiga. Caio conta para a mãe a novidade: "A tia Cássia vai me deixar dançar o Michael Jackson na apresentação!" A professora explica para a mãe que "isso ainda vai ser decidido na escola..."

27. INT. APARTAMENTO NARA E JULIA

No sofá, Patricia está terminando de tingir o cabelo da amiga Nara. Nara segura um potinho com a tinta em uma mão e bebe cerveja com a outra. A TV está ligada na novela. Julia está na cozinha preparando o jantar e também bebendo sua cerveja. Do lado de fora, ouvimos a gritaria das crianças, e Patricia reconhece a voz do filho. Ela se aproxima da janela e vê que Caio, o mais barulhento, está se exaltando. Patricia o repreende com um grito e o ameaça dizendo que vai colocá-lo para dentro. Caio fica em silêncio. "Estou te vendo, menino!", diz Patricia.

Julia aproveita a oportunidade para informar Patricia que soube, por meio de uma amiga, que Marcelo estaria voltando para o bairro e alugou um quarto com o irmão dessa

amiga. Patricia fica incrédula e demonstra que está completamente indisposta a qualquer tipo de proximidade cotidiana com ele. Nara ironiza, dizendo que tem acesso à casa onde Marcelo pretende morar e que fará da vida dele um inferno se ela estiver por lá. Nara se levanta, faz um barulho de metralhadora e começa a fazer um twerk. "Rajadão brabo, ele que venha!", diz ela, e todas riem.

A brincadeira é interrompida quando uma criança chama por Patricia: "Tia, o Caio pulou 5 escadas e caiu de boca! Machucou..." Patricia fica nervosa e, da janela, solta um grito. Ela corre para o corredor do prédio, tira o chinelo e desce as escadas acompanhada das amigas.

28. EXT/INT. ESTACIONAMENTO HOSPITAL, CARRO - NOITE

Patricia está acompanhada de SANDRA (43 anos), irmã de Marcelo e KAREN (38 anos), esposa de Karen. Após os procedimentos médicos, elas retornam juntas de carro para a casa. Caio, que teve um dos braços engessados e alguns hematomas, dorme no banco de trás no colo de sua mãe.

29. EXT. FARMACIA 24 HORAS - NOITE

Sandra e Patricia descem do carro enquanto Karen espera com Caio já acordado, observando da janela. De dentro da farmácia saem duas drag queens que cumprimentam Caio e Karen, os olhos do menino se enchem de curiosidade. Todos interagem com as drags por causa de Caio. Patricia tira uma foto do filho, Karen e as drags.

30. INT. ESCRITÓRIO DE RECURSOS HUMANOS - DIA

Um grupo de mulheres e dois homens pegam seus crachás e assinam uma lista na recepção. Patricia e Nara participam do processo de seleção. Elas lidam com uma dinâmica humilhante no estilo "coach motivacional". Durante a realização de uma das dinâmicas propostas, ANGELA, 36 anos,

amiga de Nara e Patricia, levanta-se para dizer seu nome à turma e participar do desafio: vender um produto quebrado por telefone para um potencial cliente, um grupo formado por outros que competem pelas vagas. Nervosa e sentindo-se exposta, Angela passa por uma crise de ansiedade e tem dificuldades para expressar-se frente aos outros colegas. Respirando pesado, ela pede desculpas. Uma colega oferece a ela uma água, ela aceita e volta a se sentar. Nara e Patricia são convidadas a participar da próxima etapa do processo, mas saem dali abaladas com a situação, tristes por Ângela, que não foi selecionada.

31. EXT. FRENTE A ESCRITÓRIO DE RH - DIA

O marido de Ângela chega para buscá-las de carro, percebe o desconforto, e o caminho da volta segue silencioso.

32. INT. CASA MÁRCIA, VARANDA - NOITE

Patricia fala com a mãe ao telefone, que parece muito preocupada, sua mãe reclama de seus problemas de saúde e da vida no sítio com seu esposo, o irmão de Patricia tá ajudando com dinheiro. Ela faz a oferta "vou separar um dinheiro pra você o menino voltar" Patricia é abrupta " não posso cuidar de três mãe, eu não quero morar ai.." Patricia cai no choro, não consegue esconder sua angústia e cansaço, é consolada pela mãe "essa vaga é sua filha em nome de jesus. Não chora filha, vai na igreja ouve uma palavra.." "Eu queria é um psiquiatra mãe, queria me internar, sumir.." Patricia se desculpa, se recompõe e agradece a mãe, fala sobre o apoio financeiro de Sandra. "Vou focar no treinamento da empresa, é isso.." Se despede, desliga o celular, solta o cachorro, dentro de casa ela observa caio dormindo, se deita ao lado dele.

33. INT/ EXT. APARTAMENTO SANDRA E KAREN - DIA

Caio está na casa das tias. Elas conversam sobre alguns compromissos e fofocas do dia, Caio observa as tias. Caio, Sandra e Karen terminam o almoço, prende os cachorros e levam Caio para a escola.

34. EXT. ESCOLA - DIA

Na frente da escola que recepciona pela professora Cássia, hoje é dia de aula de inglês e atividade artística, Caio trouxe uma mala com acessórios, mostra entusiasmado aos professores, Karen explica que tratam-se de peças que ela pegou do figurino do grupo artístico do qual faz parte. Que poderiam ficar na escola, Cássia agradece. Caio retorna à sala de aula e, engessado, torna-se atração.

35. INT. ESCRITORIO DE RECURSOS HUMANOS - DIA

Patricia passa a manhã e à tarde no treinamento da empresa, ouvindo palestras sobre diretrizes de trabalho e treinamento técnico.

36. INT/EXT. TRANSPORTE PUBLICO E RUAS DO BAIRRO - NOITE

Patricia, pensativa, observa a paisagem da cidade que passa, já bairro o ônibus para, passageiros descem. Repentinamente ela vê alguma coisa do outro lado da rua que a faz descer abruptamente do ônibus, com a porta quase fechando sobre ela.

Patricia atravessa a rua procurando Marcelo. Ele, sentado em uma mesa de bar, bebe com amigos. Patricia o chama. Durante a conversa, ele segue negligenciando as cobranças e necessidades de seu filho. Os dois batem boca em frente ao bar, a briga se intensifica e Patricia derruba a moto de Marcelo, que irritado a empurra com força, para proteger a motocicleta. Ela segue a pé para sua casa.

37. INT. CASA MÁRCIA - NOITE

Patricia chega em casa nervosa, tenta esconder o choro de Caio que se aproxima empolgado, mostrando que seu pai passou ali e assinou seu gesso. "Dá um tempo, Caio!" Patricia tira os sapatos e joga a bolsa na cama, Caio segue a mãe até o quarto. Mexe em sua bolsa, procurando o celular para ligar para seu pai "vir ver a mãe". Caio sai do quarto com o celular de sua mãe e resmunga em tom desafiador "Só reclama mesmo". Irritada com a situação, Patricia sai do quarto em direção a sala pedindo seu celular. Caio se recusa a devolver, ela o toma de sua mão com um safanão. O celular cai no chão e Caio chora assustado dizendo que a mãe machucou seu braço engessado. Patricia se tranca no quarto de Letícia, que ao ouvir o barulho se aproxima com Márcia sem entender o que se passa.

38. EXT. PRAÇA DO BAIRRO - DIA

Duas meninas estão penduradas em uma grade que cerca a quadra de areia da praça. Caio as observa no pé da grade. Nara e Letícia, ali perto cuidando de Caio, falam sobre a agressão sofrida por Patricia, sobre ela não querer prestar queixa, a respeito de algumas conhecidas que querem bater em Marcelo e toda uma movimentação de retaliação e vingança. Patricia se aproxima, alerta Caio para não subir mais nem um centímetro naquela grade. Patricia entra na conversa e fica sabendo que Ninão (uma amiga em comum) está com muito ódio de Marcelo, e pronta para bater nele.

39. EXT. RUAS DO BAIRRO - NOITE

Marcelo pilota sua moto à noite. Ele para em frente à casa de um amigo onde está hospedado. A rua está escura. Nem todas as luzes dos postes funcionam. Marcelo desce da moto, vai até um portão e abre o cadeado. Um carro se aproxima e para, sem desligar. Três garotas com moletom e capuz descem, Marcelo se assusta. As duas maiores se aproximam. Marcelo

tenta diálogo, elas partem para cima, empurram a moto e em seguida ambas começam a bater em Marcelo. Assustado e ofegante, tenta brigar e pedir ajuda simultaneamente. Uma das meninas o derruba a golpes e ele parece ficar cada vez mais fraco, quase inconsciente. As luzes da casa se acendem. Cachorros da rua latem com a movimentação. As quatro meninas entram no carro e saem disparadas.

40. INT. CASA MÁRCIA - DIA

Letícia e Márcia estão se preparando para uma viagem ao interior do estado que Letícia ganhou em um sorteio no trabalho. Patricia está fazendo café quando ouve latidos na frente da casa. Sandra chega.

Após o incidente com Marcelo, para evitar que a situação piorasse, Sandra foi até a casa de Patricia para acertar algumas parcelas atrasadas da pensão alimentícia em nome do irmão. Patricia concorda, e Caio vai embora com a tia para passar o final de semana com ela. Enquanto os acompanha até o portão, Patricia vê Marcelo no carro. Ele tenta desviar o olhar, escondendo o rosto machucado devido à surra que recebeu. Patricia o ignora e se despede do filho.

Caio tenta abraçar o pai do banco de trás, mas Marcelo o repreende, pedindo cuidado com os machucados. Sandra entra no carro, interrompendo a enxurrada de perguntas curiosas de Caio. "Viu o que acontece quando você corre demais de moto, já falei para o seu pai, né..." Marcelo parece constrangido e observa Patricia trancando o portão. Eles trocam olhares constrangidos e irritados.

41. INT. ESCRITÓRIO DE RECRUTAMENTO - DIA

Patricia e Nara estão no intervalo do processo seletivo. Nara está em uma chamada de vídeo com Letícia e Márcia, em viagem, que se exibem na piscina. O intervalo acaba e as duas retornam para o auditório. Observamos por um tempo

as duas assimilando as dinâmicas do novo emprego – que envolvem ensaiar gritos de guerra puxados pela entusiasmada líder do treinamento, ouvir palestras de coachings e realizar orações de maneira obrigatória.

42. **EXT. RUA CENTRO - NOITE**

Na saída, Patricia e Nara caminham até o ponto de ônibus. Patricia troca mensagens pelo celular com um leve sorriso no rosto.

43. **INT. CASA MÁRCIA - NOITE**

Patricia e Paulo se beijam e transam alucinadamente.

44. **INT. CASA MÁRCIA - DIA**

Paulo está no quintal, observa os detalhes da oficina, agachado e fumando, só de cueca. Paulo pergunta a que horas Patricia pretende ir ver a quitinete que quer alugar.

45. **EXT. QUINTAL CASA MARCELO - DIA**

Caio se diverte em um churrasco de família, exibindo suas habilidades na dança ao som de uma música K-pop. Ele dança com virtuosismo. Um homem que está próximo à churrasqueira observa e se aproxima, filmando as crianças. Então, ele expõe Caio a uma piada machista e homofóbica. Marcelo, que estava por perto, ouve tudo e, embriagado e emotivo, confronta o amigo que insultou seu filho de forma agressiva. O amigo diz a Marcelo: "Educação o escambau... você vai ficar pegando no colo toda vez que ver essa sem vergonhice?" Isso inicia uma discussão acalorada, que é rapidamente apartada. Marcelo expulsa o amigo que fez a piada sobre seu filho, e a festa chega ao fim para todos.

46. **INT. SALA DOS PROFESSORES - DIA**

Um grupo de quatro professores se reúne em torno de um celular, incluindo Cássia. Cassia descobre a existência de um grupo e, ao tomar conhecimento dos conteúdos compartilhados, fica horrorizada. São comentários machistas, homofóbicos e ataques que também envolvem nomes da coordenação da escola. Durante uma breve investigação, elas descobrem que esse grupo é formado por meia dúzia de pais de alunos, enquanto um grupo ainda maior e anônimo se uniu aos ataques. Elas também descobrem que uma das imagens já circula em um grupo do Twitter e possui milhares de re-compartilhamentos. Trata-se de uma montagem que mostra Caio junto ao Robô da Havan, mas sem a marca da empresa, inclusive pintado de arco-íris. Na imagem, aparecem diversas figuras drag e representantes da comunidade LGBTQIA+ da mídia, todos montados em uma representação da fachada da escola onde Há uma placa na montagem com a inscrição: "Se quiser ser travesti, a sua escola é aqui!"

47. INT. ALMOXARIFADO - DIA

Fernanda está na companhia da equipe da secretaria, recebendo uma série de acessórios para a rotina escolar. Nesse momento, ela é abordada por Cassia, e algumas crianças entram no local reclamando de algo trivial. Irritada, Cassia age de maneira bastante rude e logo retira as crianças dali. Fernanda fica surpresa com a situação.

48. INT. ESCOLA SALA DOS PROFESSORES - DIA

Fernanda discute com os professores a situação que repercutiu na internet. Um dos principais posts traz uma captura de tela de um pai de aluno da escola que comenta que ouviu dizer que o garoto "da dancinha" se apresentará vestido como Michael Jackson, e que a diretora, "um travesti", está apoiando a apresentação. O pai se diz "muito triste em ver o mundo desse jeito" e afirma que a escola está perdendo o

respeito e corrompendo as crianças. Ele chega a fazer uma acusação grave, chamando a diretora de "pedófilo".

Fernanda pede calma, especialmente aos professores que foram diretamente agredidos no grupo. Duas mulheres tiveram suas fotos de biquíni postadas nas redes sociais e Pedro teve uma foto com seu namorado divulgada no grupo. Todos foram alvo de comentários extremamente violentos e perigosos. Pedro se assusta ao ver uma suposta "acusação de pedofilia". O grupo se tornou um espaço para a criação de narrativas fictícias e disseminação do ódio.

49. INT. APARTAMENTO CASSIA - NOITE

Julia, Cassia e Fernanda se reúnem na casa de Cássia. Julia, durante os últimos anos, trabalha no departamento jurídico do PCB prestando serviços a duas correntes sindicais e operárias independentes: a Unidade Classista e a Luta Popular, com foco em lideranças femininas periféricas. Ali na casa de Cássia, Julia auxilia as professoras judicialmente devido ao cyberbullying e alerta que ao iniciarem uma acusação formal o caso irá expor diretamente Patricia, Caio e seus familiares.

50. EXT. FRENTE DA ESCOLA - DIA

Alguns pais são abordados por Cássia e outra professora ao levarem seus filhos para aula. Ela exige uma reunião e todos já sabem que devem comparecer pois o caso pode se tornar caso de polícia.

51. INT. ESCOLA, DIRETORIA - DIA

Patricia está na escola, em um espaço reservado Julia e Fernanda mostram para Patricia algumas das postagens com agressões a ela e ao filho. Patricia, entre choro ou a fúria, está perplexa e incrédula, não sabe como agir. "Amiga, isso é grave, eles já apagaram o grupo, a princípio foi algo

que começou com três ou quatro pais, tentando investigar a base de fofoca umas idiotices sobre apresentação do Caio na escola, a coisa foi crescendo, ficando anônima..." Fernanda e Júlia a acolhem informam de que já mobilizaram um grupo de mães, que sua presença reforçaria a organização em defesa de Caio.

52. INT. ESCOLA, PÁTIO - NOITE

Na escola, Fernanda media o envolvimento da comunidade nas questões escolares, isso graças a repercussão através de fofocas que envolvem Caio, Marcelo e Patricia e até a música de Michael Jackson escolhida para a apresentação. Na reunião, a diretora Fernanda parte de sua própria vivência e militância para construir com os pais e a vizinhança um debate político envolvendo gênero, raça e classe e as causas e consequências dos ataques perpetrados.

53. INT. CASA MÁRCIA - NOITE

Caio chega montado nas costas de Gusmão, 57, namorado de Márcia, estão brigados desde que este voltou a pegar grandes viagens como caminhoneiro. Porém Marcia se assusta, ao vê-lo ali. Corre pra dentro, briga com ele antes de ser afetuosa, "Pega um café, em espera aí, tá doido aparecer assim é". Caio brinca dentro do caminhão, ouve Pablo Vitar altíssimo som.

Na cozinha, Sandra fuma contando para Antônio sobre os ocorridos, Patricia e Marcelo, Caio e o vídeo que foi resposta no no grupo do bairro, a "denúncia de um pai" e a reunião ocorrendo agora na escola. Patricia estava lá. Gusmão reflexivo e indignado, não sabe muito o que dizer, resmunga, silêncio, olhar carinhoso para Márcia, "e você, como está?" Marcia apaga o cigarro, bem objetiva e fria, "Cansada né".

54. EXT. CASA DE MARCELO - NOITE

Patricia chega à casa de Marcelo acompanhado de Karen. Ele as convida para entrar.

55. INT. IGREJA DO BAIRRO - DIA

Na última noite de reunião, em uma igreja (local liderado pela pastora Valquíria). Na frente da igreja, três moradores querem falar com Júlia. Fernanda a acompanha e encontram dois homens e uma mulher cujos filhos não estão na escola. Em tom ameaça velada a mulher diz que eles estarão sempre de olho na escola, o outro complementa "agora vocês estão no poder aí, mas quem fiscaliza mesmo é a família". Julia pergunta com sarcasmo se eles não querem falar com as duas polícias mães de família que estão ali dentro; e os confronta dizendo que são mais de quinze anos de trabalho naquela escola, "você sabe disso Beto, como ex-policial sabe também das implicações de qualquer coisa que possa acontecer com todos os envolvidos nessa história." Julia finaliza "Todas estamos de olho na nossa escola, não se preocupe." Lá dentro, Patricia envolve-se nos debates de forma bastante protegida, diante da repercussão do assédio moral a ela e a seu filho. As mães e professoras unem-se em defesa da criança, Fernanda acata a escolha da maioria em apresentar um número com a música Billie Jean e com Caio performando como Michael Jackson.

56. INT. SALA DE TREINAMENTO - DIA

Patricia ao se atrasar alguns minutos, ela acaba sendo exposta a um assédio moral: o palestrante pergunta a todas quantas são mães ali, boa parte levanta as mãos, em seguida ele completa com "você não é a única mãe, mas foi a única mãe que se atrasou..."

57. INT/EXT. SUPER MERCADO E RUA - DIA

Caio e Gusmão estão no mercado. Eles voltam com as compras, de caminhão. Caio quer saber se o "vô" vai na sua apresentação, ele diz que não, que já disse que até o Natal ele estaria na estrada. Caio coloca o fone e volta sua atenção para o monitor ao lado do som hi-tech do caminhão. Ele vê um vídeo clipe K-pop, e faz dancinhas estilo TikTok. Em uma parada no semáforo, Gusmão o observa. Caio percebe que é olhado, tira o fone já perguntando se poderia depois que acabar as aulas viajar "só eu e o vô". Gusmão ri e diz que vai falar com sua mãe.

58. INT. CASA Patricia - DIA

Patricia, Paulo, Ninão, Nara e mais dois ajudantes fazem a mudança da casa de Patricia, eles carregam o bagageiro do caminhão de Gusmão. Gusmão abraça Patricia carinhosamente.

Carne assada, cerveja e música alta no quintal. Nara, Karina, Júlia e Letícia recebem amigos na casa nova de Patricia. As crianças brincam na piscininha, e correm pelo quintal. Dois adolescentes estão na sala. Paulo, Patricia e Caio chegam juntos da distribuidora, com mais comida, cigarro e cerveja. Dois adolescentes na sala, amigos de Arthur, os dois têm 18 e 17 anos: uma menina cis e uma gay não binarie, olhos com make colorido e um cropped, bebem cerveja, descontraídes, brincam no celular, fumam um cigarro, fazem uma dancinha de funk para os stories. Caio observa tudo. Caio e a criança mais nova, induzido pelo mais velho, se aproxima dos dois adolescentes e solta "o irmão dela falou que você é gay" e tentam correr. Mas o adolescente o intercepta, "pare com isso guri! tem que somar as irmãs, não pode falar assim filha.. EU SOU NÃO-BINÁRIE". Caio fica sério, franze a sobancelha, mostra a língua e sai correndo.

59. INT. TRABALHO PATRICIA - SALA DE SUPERVISÃO - DIA

No seu local de trabalho, Patricia está de pé na porta de uma sala e conversa com sua supervisora. Ela ouve: "Infelizmente, Patricia, eu não posso fazer esse tipo de substituição durante a fase de treinamento. A Nara está alocada em outro departamento de resoluções técnicas, e cada uma de vocês deve dar total atenção a esta etapa. Vocês sabem disso... Tudo bem, consegue dar um jeitinho?"

60. **INT. CASA NARA E JULIA - DIA**

Caio joga Minecraft, ao seu lado Julia dorme.

61. **INT. CASA MÁRCIA - DIA**

No quarto de Márcia, Gusmão faz uma massagem nas costas de Marcia, ouvem um uma rádio e bebem uma cerveja, Gusmão beija carinhosamente a nuca dela.

62. **EXT. RUA E FRENTE CASA DE Patricia**

Marcelo chega de moto com Caio. O menino está ansioso para ver sua roupa pronta, que já está com a mãe. Patricia os recebe e conta a Marcelo que não conseguiu a dispensa, mas que combinou de registrarem tudo e vai tentar escapar para uma videochamada. Caio convida o pai para entrar na casa e ver sua roupa. "Tá, pai, mãe, posso vestir?" Patricia o orienta, dizendo que há partes que ela ainda está costurando e colando.

Patricia chama Marcelo para entrar. Ele observa a casa, simples, mas aconchegante e muito limpa. Senta-se, e Caio, ansioso, é autorizado a experimentar o sapato e o cinto. Seu pai o ajuda.

63. **INT. CASA DE MÁRCIA - NOITE**

É madrugada, Marcia nua na cama. Antônio toma seu café às 04 da manhã, na TV programação da madrugada, som bem baixinho, ele come, vê tv e dá atenção ao celular. Antes de

sair deixa umas sacolas sobre a mesa e um dinheiro para Márcia, silencioso, avisa Márcia que está saindo, ela se levanta, rosto amassado, ele lhe faz um carinho ela se levanta e o acompanha até o portão, manhã fria, se despedem, Antônio parte no caminhão. Segue pelo bairro até a entrada da BR.

64. INT. DIA CASA DE Patricia - DIA

Caio está ansioso, com medo de se atrasar para sua apresentação. Patricia termina de colar as últimas pedras de strass na luva branca. Caio fica encantado ao vê-la completa, e sua mãe pede que ele tenha cuidado ao vesti-la. Ela diz que a prima está a caminho e que não vão começar a apresentação sem ele, pois já conversou com a tia Cássia para tranquilizá-lo.

Patricia tira fotos do menino em vários lugares da casa e em diversas poses, e eles seguem para a frente da casa para aguardar a chegada de Letícia.

65. EXT. FRENTE A CASA - DIA

Caio é um mini Michael Jackson: luva, gravata, chapéu e óculos escuros, ele segura a mão de sua mãe, que mostra no celular através da localização em tempo real onde a sua prima está. Letícia chega, a mãe beija o menino na testa, Caio entra no carro e partem para a apresentação. Patricia retorna para casa.

66. INT. CASA Patricia - DIA

Patricia arruma-se para o dia de trabalho. Conversa com Nara ao telefone "ele ficou lindo né amiga, tava que não se continha aquela porcaria", comenta com a amiga, ela não se sente confortável de uniforme na rua. Se despedem combinando cervejinha no fim do dia.

67. INT. ESCOLA - DIA

Na escola, a professora Cássia é a mestre de cerimônias do evento. Estão todos muito bem-vestidos e alegres. Vemos o palco improvisado no ginásio e decorado pela comunidade, as cadeiras estão espalhadas pelo espaço como se formassem um pequeno auditório. Sandra também está lá, na primeira fila. Ela transmite tudo ao vivo para Marcelo, pertinho do sobrinho. Professor Pedro organiza as duas crianças que protagonizarão a coreografia de Billie Jean. No microfone, ouvimos a professora Cássia realizar o anúncio da apresentação mais esperada da noite: "E agora, o 1º ano C numa linda homenagem aos anos 80: Billie Jean, de Michael Jackson!". Vemos Caio e sua turma se apresentarem, uma turma mais nova que dança Carmen Miranda, aguardam sua vez.

68. INT. CASA Patricia - DIA

Patricia sai do banho enrolada na toalha, e vemos que há um invasor na casa, que ela não percebe. Acontece o ataque, o invasor tenta estuprá-la. Patricia luta e grita. A luta entre os dois é tensa, ambos se machucam, o invasor desiste e some apressado. Ao fim, Patricia está bastante ferida.

69. INT. ESCOLA, GINÁSIO - DIA

O Último show, reúne todos os alunos cantam juntos, Gonzaguinha, "O que é, o que é", uma primeira parte só com as crianças, dançam soltas, vários estilos, alguns arriscam o samba, principalmente a mini Anitta e a Elza. O professor Paulo, não segura a emoção e chora, não consegue arrebentar a corda para a chuva de balões, Fernanda vem ao socorro, firme arrebenta a corda, os balões azuis caem para alegria de todos. Ao comando de Cássia as crianças chamam os pais, todos dançam juntos. Caio puxa sua tia Sandra. Dançam e cantam, ela o segura no colo, olhos marejados, festejam como toda comunidade escolar.

70. INT. CASA DE SANDRA E KAREN - NOITE

Marcelo chega em seu caminhão a casa de sua irmã, está muito sério e nervoso, precisa contar a Caio, que ficará alguns dias sem ver sua mãe. Ele não se importa muito, "Eu falei que o Paulo não sabe dirigir, ele corre muito igual você" Ele pede ao pai para viajar de caminhão agora que está de férias, quer ligar para mãe para pedir autorização. Somente com Sandra, Marcelo se informa sobre a investigação e se prontifica a depor, Sandra pássaros dados de Julia. Marcelo, muito abatido, observa o filho ainda com figurino da apresentação escolar.

71. INT. ESCOLA, SALA DE AULA

Na escola de Caio, diante da repercussão do ataque à Patricia, a diretora Fernanda mobiliza um grupo de professores e agente social de educação do bairro para discutir questões sobre auxílio psicológico às comunidades periféricas. Apesar de jovem, Julia é desafiada ali mesmo ao fim da reunião por uma pastora da igreja e por Fernanda a se candidatar a vereadora.

Na escola de Caio, diante da repercussão do caso, a diretora Fernanda mobiliza um grupo de professores e agente social de educação do bairro, para discutir questões sobre auxílio psicológico às comunidades periféricas, que privilegie vulneráveis, em especial as mães solteiras, entendendo que a escola sozinha não pode cumprir esta função, mas pode participar da iniciativa cedendo o espaço escolar, para a realização dos atendimentos, por exemplo. O debate segue. A mobilização após o ocorrido alça Julia como protagonista política do bairro na visão de suas camaradas. Apesar de jovem, ela é desafiada ali mesmo ao fim da reunião pela Pastora Valquíria e por Fernanda a se candidatar a vereadora. Ela num primeiro momento leva em tom de brincadeira, mas as

duas deixam claro a seriedade e a importância que isso teria para efetivar e ampliar o alcance do que elas têm debatido nas reuniões.

72. INT. CASA MARCELO - DIA

Caio, que está dividindo-se entre a casa do pai e a de sua tia, pede com muita insistência para que possa ver a mãe. O pai, sem saber como deveria agir, acaba cedendo e leva o menino para a casa de Patricia.

73. INT. CASA DE MÁRCIA - DIA

Após ser informada que o mesmo estava ali para vê-la, Patricia tem uma crise de ansiedade e recusa-se a ver a criança, pedindo para que tirem ele dali. Marcelo o carrega, tenta conversar, mas ele está muito nervoso, espaneja e desce abruptamente. Ele corre até o quarto da mãe e abre a porta. Patricia, ao vê-lo entrar, coloca seu rosto na almofada e segue chorando. Marcelo pega Caio e o tira do quarto.

Na casa de sua tia, Caio ainda soluça.

Fora da casa, no caminhão estacionado, Marcelo chora.

74. INT. APT NARA E JULIA

Em casa, Nara ao saber se entusiasma e emocionada faz um discurso para a amiga a incentivando.

75. INT. COMITÊ PCB CURITIBA - NOITE

Júlia discute seu interesse junto a uma reunião do seu partido, todos veem com empolgação sua incursão nessa nova fase de lutas políticas, ela conta com apoio de seus camaradas, e diz ali que já sabe com quem pretende compartilhar a vereança e fortalecer a chapa.

76. EXT. FRENTE CASA DE MÁRCIA - DIA

Na calçada, Caio brinca com Gustavo e sua irmã. Em frente à casa, um grupo de familiares e amigos se reúne para um almoço coletivo. Gustavo e Marcelo, ao lado do caminhão, bebem cerveja e conversam. Eles discutem o trabalho que farão juntos e organizam a divisão das entregas. Após uma revisão mecânica, Gusmão e Marcelo fazem uma rápida checagem nos caminhões, mas, já meio embriagados, não levam a sério.

De repente, Caio grita entusiasmado, assustando os dois, chamando "mamãe!" O carro de Sandra para logo ali, e no banco da frente está Patricia. Ela abre a porta, e Caio, num pulo, entra correndo e se joga no colo da mãe, perguntando se ela melhorou. Ela o beija muito, está dopada e nem consegue chorar. Caio não quer sair de perto dela, não desgruda, e diz: "Agora a gente vai voltar pra casa, né?" Ele despeja várias novidades, fofocas e pedidos, mas Patricia responde monossilábica. Sandra os deixa no carro e sai para conversar com Marcelo e Gusmão do lado de fora.

77. INT. CARRO ORIENTADORA JULIA - NOITE

Julia pega uma carona com sua orientadora de mestrado, Tereza, uma mulher de 52 anos, com cabelos escuros e lisos, de pele negra. Tereza parece incrédula com a proposta que está ouvindo, e ela ri: "Eu vereadora novamente, Júlia? Jamais! Isso é sério?" Julia explica sua motivação e a mobilização que liderou ao lado de outras líderes comunitárias. Ela compartilha o evento que a inspirou a entrar na política novamente. Tereza a confronta sobre não estar mais filiada ao PT e como sua vida foi exposta quando estava lá dentro. Ela a aconselha a não concorrer à prefeitura, mencionando um caso criminal que a envolveu e expôs questões pessoais de sua família. Ela não quer expor seus filhos a isso novamente, muito menos a si mesma. Tereza acredita que uma campanha eleitoral traria à tona esses problemas. Julia argumenta que, se Tereza quiser, ela pode mobilizar apoio

suficiente dentro do partido. Ela acredita que Tereza, com sua experiência organizativa e conhecimento teórico, é fundamental para a luta. Tereza sorri e se convence rapidamente, concordando em apoiar Julia: "Você é muito melhor que aqueles que não sabem dar valor à sua genialidade, camarada. Estou com você."

78. EXT. CONJUNTO KITNETS, INTERIOR ESTADO - DIA

Caio ao telefone fala com o pai, que está em Rondonópolis (MT) a trabalho. Vemos Marcelo no corredor de um conjunto de quitinetes, ele recolhe roupa no varal. Ele explica ao filho: "o pai não carrega o cavalo, só os peão filho... não esse peão não usa cavalo". Caio diz já em outro assunto, diz que não quer informática, e sim o curso de teatro que "a tia Karen estava vendo".

Marcelo dirige um ônibus com o selo "AgroTur". Os passageiros são trabalhadores, homens simples. Seguem viagem, pelas autoestradas vemos grandes campos de soja.

79. INT. QUINTAL, CASA DE MARCIA - NOITE

No quintal, em uma mesa na oficina, eles compartilham uma cerveja enquanto conversam.

Julia está na casa de Márcia, tentando convencê-la a trazer sua experiência e história de gestão na cooperativa para se juntar a ela e Tereza, ex-vereadora. Márcia tem grande admiração por Tereza, pois foi graças a um projeto da vereadora que Márcia recebeu suporte financeiro, técnico e teórico para iniciar a cooperativa. Julia pergunta: "Então vamos trazer de volta essa cooperativa e ajudar muitas outras, camaradas?"

Arthur está presente, trabalhando, mas não consegue esconder seu sorriso quando Márcia aceita a proposta. Julia se levanta empolgada e solta um grito de entusiasmo.

80. INT. ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO - NOITE

Sessão de fotos para campanha e gravação dos poucos segundos de propaganda política. Julia com uma camiseta da "UJC", Marcia estampa no peito "Unidade Classista e Luta Popular" Thania "Coletivo LGBT Comunista". Típico Jogral para que todos falem no curto espaço de tempo: "a família brasileira" "quem faz e cuida" "é a mulher brasileira" Em unísono: "Camaradas unidas contra a violência e por um futuro de riqueza aos trabalhadores!". Elas mudam de posição e fazem uma foto. Um camarada entra empolgado para gravar seu VT, às parabeniza calorosamente, elas parecem populares ali, bastante requisitadas e parabenizadas.

81. INT. CASA DE MÁRCIA

Arthur, Leticia, Marcia e Caio estão juntos na sala, ansiosos pela exibição na TV da campanha. Caio grita muito quando vê a tia na TV, mas fica nervoso pois dura apenas 5 segundos. Todos comemoram, Caio só quer saber de ver o vídeo novamente no youtube.

82. INT. COMITÊ PCB CURITIBA - NOITE

Uma reunião acontece no comitê. Após o prognóstico da etapa final das campanhas, os camaradas celebram o resultado das últimas pesquisas eleitorais. As forças políticas unidas, com foco em pautas trabalhistas e antifascistas, conquistaram amplo apoio popular e midiático após a intensa repercussão do caso vivido pela comunidade. Isso mobiliza o PCB e seus aliados a adotar estratégias para manter a mobilização e a propaganda.

"Pela primeira vez na história, temos uma vereança coletiva liderando as pesquisas para vereadores. Nossa prefeita tem chances reais de um segundo turno, camaradas!", declara Claudia, de 48 anos, parda, estatura baixa, com cabelos curtos e volumosos. Ela é aplaudida, pega o microfone

e agradece a todos. "Nesta reta final de campanha, fazemos um chamado a toda nossa militância para se engajar com toda a garra na busca de votos para nossos candidatos e na ampla divulgação de nossas propostas e bandeiras de luta, todas essas que vocês seguram aqui agora, que fazem parte de vocês... Assim, vamos eleger parlamentares e ampliar nossa influência política neste município, neste estado, neste país e neste mundo!" Ela pede que Júlia fale, a abraça, e são ovacionadas.

Júlia então chama Marcia e Tânia, elas se juntam, e Julia finaliza a reunião: "Não cruzem os braços! É hora de ampliar a agitação e a propaganda nas redes sociais. É hora de sair às ruas com nossos candidatos. É hora de apoiar, fazer a campanha e votar nos candidatos e nas candidatas comunistas, fortalecendo as candidaturas coletivas, o Bloco do Poder Popular e as candidaturas aliadas..." Ela é interrompida pelos aplausos e gritos calorosos, Claudia demonstra muito carinho e orgulho e agradece uma a uma. Um camarada, também candidato, puxa o grito: "De norte a sul, e em todo o país, viva o Partido Comunista Brasileiro!"

83. INT. APARTAMENTO NARA E JULIA - NOITE

Patricia e Caio estão por um tempo na casa de Nara, que vive em um conjunto habitacional. Patricia ainda abalada e sob efeitos de medicamentos. Pela janela ao longe vemos uma movimentação, trata-se de uma manifestação em apoio à Patricia. Patricia acompanha a amiga até a janela, ela observa a imensa mobilização.

84. INT. CASA DA MULHER BRASILEIRA - DIA

Patricia está sentada sozinha em um espaço com três cadeiras. Ela observa Caio brincar com uma coleguinha de longe, enquanto gravam vídeos de dancinhas do TikTok. Ele corre até a mãe e pergunta se está autorizado a postar o

vídeo, e Patricia responde que sim. Em seguida, a psicóloga a chama para o atendimento.

Patricia se apresenta à psicóloga Alana, de 34 anos, com traços afro-indígenas. Essa é sua primeira conversa fora do tratamento, enquanto ela gradualmente retorna à vida social. Ela compartilha sobre sua demissão, o retorno de sua mãe para casa, o novo apartamento e a ajuda de Sandra para colocar grades nas janelas, permitindo que Caio volte a ficar com ela em tempo integral. Ela engole o choro e fala com determinação sobre seu trabalho com a prima na liderança da cooperativa. Patricia menciona como, graças a Julia, eles conseguiram recuperar rapidamente o que perderam durante os anos de pandemia.

A conversa termina com um tom animado, e Patricia convida Alana para participar de uma das reuniões da assembleia de vereança coletiva em seu bairro. Ela expressa seu entusiasmo pelo movimento popular que estão construindo e elogia: "É uma mobilização popular forte mesmo..."

85. INT. GALPÃO CENTRO COMUNITÁRIO DA IGREJA - DIA

Reunião no centro comunitário, quem lidera a reunião são as vereadoras recém-eleitas, Márcia, Tereza e Julia. Já finalizam suas falas, pergunta quem ali conseguiu ler ou ver o vídeo com principais pontos abertos para a proposta de emenda parlamentar.

Patricia chega, Caio no colo da Julia, desce e corre em direção a mãe, é recebido calorosamente em seu colo, ela reclama dele ainda estar de uniforme, ele reclama sobre não ter a presença do prefeito, com o qual queria tirar uma foto.

Irmã Valquíria do bairro agora representante comunitária, termina sua fala, Patricia pede que Caio fique quieto em seu colo, ela observa, atenta, Letícia chega correndo acompanhada do namorado, beija Patricia e Caio que corre para o colo de Letícia. Elas observam a fala de Márcia e

da Irmã Valquíria. Karen está ali também entre os ouvintes, o professor Pedro e seu namorado, Caio passa por eles e recebe um chamego forte, Caio vai em direção a Karen "tia o prefeito não vem" "Ainda bem, Caio!" Caio se conforma. "Ta muito chato, quando a tia for cantar eu posso fazer a dancinha?" "Pode Caio..."

Ele corre em direção a Gustavo e sua irmãzinha, acompanhados de sua mãe. Eles correm juntos para perto da caixa de som. Como quem espera seu momento para entrar em cena. Karen se dirige ao palco e apresenta sua amiga que irá acompanhá-la ao violão.

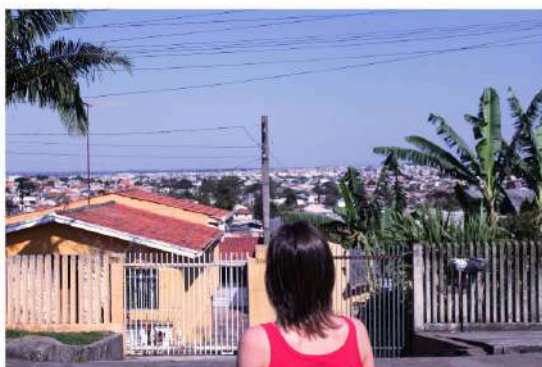
Ela começa então uma versão da internacional comunista com uma adaptação para seu estilo de canto lírico. Alguns mais emocionados, outros mais contidos, corações e mentes se embalados parte do grupo as acompanha em voz alta, a seu convite as crianças se aproximam e tentam encaixar a dança do *tiktok* ao refrão da internacional.

Saída do grupo do encontro no galpão do centro comunitário. Lá fora uma refeição coletiva está posta, Arthur, Gusmão e Paulo trabalham na organização, auxiliados por outros jovens, alguns com camisetas e bonés do MST, ali também uma feira com produtos produzidos nos assentamentos.

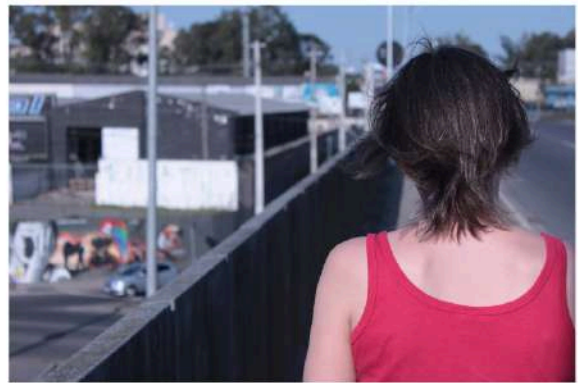
Um grupo de crianças corre para a fila do pula-pula, entre elas Caio. Outras se alimentam com seus pais.

O ambiente é agitado, caloroso e organizado, o grande grupo finaliza a reunião comunitária, as crianças se divertem, enquanto seus pais conversam e se organizam.

PESQUISA DE
AMBIENTAÇÃO
O NOSSO FILHO







Pesquisa realizada no bairro Xaxim, Curitiba-PR. Agosto de 2018.

Fotos: Thiago Bezerra Benites