



# ARTES DO CINEMA E DO VÍDEO:

Teorias,  
Processos,  
Percepções  
para ir além

Beatriz Avila Vasconcelos  
Débora Regina Opolski  
(Organizadoras)



**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

Beatriz Avila Vasconcelos  
Débora Regina Opolski  
(Organizadoras)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

# ARTES DO CINEMA E DO VÍDEO: teorias, processos, percepções para ir além

Editora CRV  
Curitiba - Brasil  
2025

Copyright © da Editora CRV Ltda.

**Editor-chefe:** Railson Moura

**Diagramação e Capa:** Designers da Editora CRV

**Imagem da capa:** Giovanni Comodo – litogravura “Copas” de 2023, 32x42 cm

**Revisão:** Os Autores

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecária responsável: Luzenira Alves dos Santos CRB9/1506

---

A784

Artes do cinema e do vídeo: teorias, processos, percepções para ir além / Beatriz Avila Vasconcelos, Débora Regina Opolski (organizadoras) – Curitiba : CRV: 2025.  
208 p.

Bibliografia

ISBN Digital 978-65-251-7360-3

ISBN Físico 978-65-251-7364-1

DOI 10.24824/978652517364.1

1. Cinema 2. Artes do vídeo 3. Processos de criação I. Vasconcelos, Beatriz Avila, org. II. Opolski, Débora Regina, org. III. Título IV. Série.

CDU 37

CDD 370

---

Índice para catálogo sistemático

1. Cinema - 791.4301

2025

Foi feito o depósito legal conf. Lei nº 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da Editora CRV

Todos os direitos desta edição reservados pela Editora CRV

Tel.: (41) 3029-6416 – E-mail: sac@editoracrv.com.br

Conheça os nossos lançamentos: [www.editoracrv.com.br](http://www.editoracrv.com.br)

## Conselho Editorial: Comitê Científico:

- Aldira Guimarães Duarte Domínguez (UNB)  
Andréia da Silva Quintanilha Sousa (UNIR/UFRN)  
Anselmo Alencar Colares (UFOPA)  
Antônio Pereira Gaio Júnior (UFRJ)  
Carlos Alberto Vilar Estêvão (UMINHO - PT)  
Carlos Federico Dominguez Avila (Unieuro)  
Carmen Tereza Velanga (UNIR)  
Celso Conti (UFSCar)  
Cesar Gerónimo Tello (Univer. Nacional  
Três de Febrero - Argentina)  
Eduardo Fernandes Barbosa (UFMG)  
Eduardo Pazinato (UFRGS)  
Elione Maria Nogueira Diogenes (UFAL)  
Elizeu Clementino de Souza (UNEB)  
Élsio José Corá (UFPS)  
Fernando Antônio Gonçalves Alcoforado (IPB)  
Francisco Carlos Duarte (PUC-PR)  
Gloria Fariñas León (Universidad  
de La Havana - Cuba)  
Guillermo Arias Beatón (Universidad  
de La Havana - Cuba)  
Jailson Alves dos Santos (UFRJ)  
João Adalberto Campato Junior (UNESP)  
Josania Portela (UFPI)  
Leonel Severo Rocha (UNISINOS)  
Lídia de Oliveira Xavier (UNIEURO)  
Lourdes Helena da Silva (UFV)  
Luciano Rodrigues Costa (UFV)  
Marcelo Paixão (UFRJ) e UTexas - US)  
Maria Cristina dos Santos Bezerra (UFSCar)  
Maria de Lourdes Pinto de Almeida (UNOESC)  
Maria Lília Imbiriba Sousa Colares (UFOPA)  
Mariah Brochado (UFMG)  
Paulo Romualdo Hernandes (UNIFAL-MG)  
Renato Francisco dos Santos Paula (UFG)  
Sérgio Nunes de Jesus (IFRO)  
Simone Rodrigues Pinto (UNB)  
Solange Helena Ximenes-Rocha (UFOPA)  
Sydione Santos (UEPG)  
Tadeu Oliver Gonçalves (UFPA)  
Tania Suely Azevedo Brasileiro (UFOPA)
- Afonso Cláudio Figueiredo (UFRJ)  
Andrea Aparecida Cavinato (USP)  
Andre Acastro Egg (UNESPAR)  
Atilio Butturi (UFSC)  
Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)  
Daniel de Mello Ferraz (UFES)  
Deneval Siqueira de Azevedo Filho (Fairfield  
University, FU, Estados Unidos)  
Jane Borges (UFSCAR)  
Janina Moquillaza Sanchez (UNICHRISTUS)  
João Carlos de Souza Ribeiro (IFAC)  
Joezer de Souza Mendonça (PUC-PR)  
José Davison (IFPE)  
José Nunes Fernandes (UNIRIO)  
Luís Rodolfo Cabral (IFMA)  
Patrícia Araújo Vieira (UFC)  
Rafael Mario Iorio Filho (ESTÁCIO/RJ)  
Renata Fonseca Lima da Fonte (UNICAP)  
Sebastião Marques Cardoso (UERN)  
Simone Tiemi Hashiguti (UFU)  
Valdecy de Oliveira Pontes (UFC)  
Vanise Gomes de Medeiros (UFF)  
Zenaide Dias Teixeira (UEG)

Este livro passou por avaliação e aprovação às cegas de dois ou mais pareceristas *ad hoc*.



Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	9
--------------------	---

*Beatriz Avila Vasconcelos*

*Débora Regina Opolski*

PREFÁCIO DAS COISAS “SE FAZENDO”, DA “CEDÊNCIA DE AUTONOMIA” E DO “SABER O QUE DIZER” .....	17
---	----

*Eduardo Tulio Baggio*

## PARTE I

### TEORIZAR CINEMAS: percepções para ir além

JOSÉ CLETO: imagens-monumento em <i>nossa terra</i> .....	25
---	----

*Cristiane Senn*

*Juslaine Abreu Nogueira*

VISUALIDADE E CONTRACOLONIALIDADE: aspectos de uma estética macumbeira no cinema negro brasileiro.....	49
---	----

*Kariny Felipe Martins*

O CORPO NEGRO EM PERFORMANCE PARA A CÂMERA COMO DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO .....	67
---	----

*Juliana Ferreira*

OS ESTUDOS ATUACIONAIS .....	83
------------------------------	----

*Ricardo Di Carlo Ferreira*

TEORIZAR O CINEMA: escritos cinematográficos de Maya Deren .....	97
--	----

*Fernanda Ianoski Ferro*

## PARTE II

### GESTOS DO AUDIOVISUAL: mídias, estéticas e processos de criação

PENSAR UM CRÍTICO-CINEASTA: um olhar para <i>Mauro, Humberto</i> ao lado dos escritos de David Neves .....	113
---	-----

*Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva*

*Pedro Plaza Pinto*

CÓPIA FULEIRA: o processo criativo com o uso de referências audiovisuais na decupagem de planos do filme <i>Dublê de Namorado</i> .....	131
<i>Christopher Faust Pereira</i>	
A COMUNICAÇÃO DO GESTO CRIATIVO EM VIDEODANÇA – VESTÍGIOS AUTORAIS EM ANALIVIA CORDEIRO.....	147
<i>Cristiane do Rocio Wosniak</i> <i>Daniele Sena Durães</i>	
INADEQUADO: um exercício de videodança através do olhar do cineasta .....	165
<i>Yuri Azevedo Riesemberg Martins</i>	
BLACK MIRROR E A EXPERIÊNCIA QUEER NOS VIDEOGAMES.....	187
<i>Bruno Ribeiro</i>	
ÍNDICE REMISSIVO .....	199
SOBRE AS ORGANIZADORAS E AUTORES.....	203

# APRESENTAÇÃO

Beatriz Avila Vasconcelos<sup>1</sup>  
Débora Regina Opolski<sup>2</sup>

---

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Este é um livro comemorativo, resultante de um desejo compartilhado de celebração dos cinco primeiros anos de um rico e intenso percurso trilhado pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), localizado na Cidade de Curitiba, Paraná, e integrado à Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *Campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Entendendo que a produção de discentes e egressas/ egressos é o resultado mais potente deste percurso, em termos de realização da missão e objetivos do programa, consideramos que uma coletânea que congrega/compila/representa uma parte desta produção é o melhor meio de celebrar esta trajetória coletiva trilhada até aqui.

Nascido de um sonho de um grupo de pesquisadoras e pesquisadores ligadas/ligados ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar/FAP, bem como a outros cursos e pesquisadoras(es) do campo das Artes, História, Letras e Comunicação presentes em Curitiba e região, o PPG-CINEAV iniciou suas atividades em 2019, como um programa de pós-graduação *Stricto Sensu* com área de concentração em Teorias e Processos em Cinema e Artes do Vídeo e duas linhas de pesquisa: Linha 1 – Teorias e discurso no Cinema e Artes do Vídeo e Linha 2 – Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. A Linha 1 reúne um grupo de pesquisadoras e pesquisadores com abordagens teórico-analíticas que tomam o Cinema e as Artes do Vídeo eminentemente como formas de produção de sentido, isto é, como discursos produzidos em contextos sociais, históricos e culturais específicos. Reúnem-se na Linha 1, portanto, pesquisas que permitam

- 1 Doutora em Letras Clássicas (Universidade Humboldt de Berlim). Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Pesquisa sobre funcionamentos da linguagem no cinema, abordando as relações entre imagem cinematográfica e história da cultura e da arte e as conexões entre cinema, atenção e linguagem poética, com especial interesse por cinemas não narrativos. Escreve poesia e dramaturgia. É uma das editoras da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo, coleção editorial do PPG-CINEAV. Membro do Grupo de Pesquisa GPACS – Grupo de pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (CNPq/PPG-CINEAV/Unespar). *E-mail:* beatriz.vasconcelos@unespar.edu
- 2 Professora do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e docente permanente do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. Doutora em comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Tem experiência na área de Música, Som e Audiovisual, com ênfase em Produção sonora e Tecnologia, atuando principalmente com edição de som para cinema e televisão. É uma das editoras da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo, coleção editorial do PPG-CINEAV. Membro do Grupo de Pesquisa Cinecriare: Cineam – criação e reflexão (CNPq/PPG-CINEAV/Unespar). *E-mail:* debora.opolski@ifpr.edu.br

que diversas abordagens de análise dos discursos que se constituem no Cinema e nas Artes do Vídeo – tanto nas produções artísticas, como nos esforços de teorização – sejam postas em reflexão. Na Linha 2 – Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo – o cinema e o audiovisual são tomados a partir dos processos de criação nas práticas artísticas. Portanto, tratam-se de pesquisas que envolvem reflexões sobre o fazer no cinema e no vídeo, podendo estar associadas a conceitos criativos, processos tecnológicos ou atos de realização.

O PPG-CINEAV foi, em sua concepção, um projeto pioneiro, sendo o primeiro programa de pós-graduação *stricto sensu* em cinema e vídeo na área de Artes no Brasil, estabelecendo, na concepção de suas duas linhas de pesquisa e nas pesquisas nelas desenvolvidas, um forte diálogo com as questões, teorias, práticas, epistemologias e intersecções que atravessam o cinema e o vídeo como campos artísticos. Como coletivo, compartilhamos o interesse e a paixão pela possibilidade de trabalhar com pesquisas que reflitam e percebam o cinema e o vídeo como artes e em interlocução com outras artes, bem como, em diálogo com outros campos do conhecimento, no sentido de buscarmos realizar a missão do programa, assim formulada: “Gerar e difundir conhecimento na área de Artes, nos campos do Cinema e das Artes do Vídeo, por meio da pesquisa artístico-científica, com vistas a contribuir com uma sociedade democrática, crítica, sensível e respeitosa da diversidade humana e ambiental, em âmbito regional, nacional e internacional”.

Com vistas a celebrar os cinco anos de existência do PPG-CINEAV, as coordenadoras da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo, Beatriz Vasconcelos e Débora Opolski, também organizadoras deste livro, tiveram a ideia de organizar uma coletânea de textos que forneça um panorama ilustrativo das produções de egressas/egressos realizadas até o momento e já publicadas em periódicos científicos ou como capítulos de livros. A ideia é congrega a produção de egressas/ egressos em uma obra que possa marcar a diversidade de percepções e abordagens que vêm sendo desenvolvidas neste esforço do programa de realizar sua missão e de considerar o cinema e o vídeo a partir das artes, bem como de fortalecer a pesquisa sobre cinema e vídeo enquanto campos artísticos. Assim, foi aberto um processo seletivo para inscrição de artigos/capítulos de livros publicados por egressas/ egressos, bem como, foram selecionados textos a convite, que entendemos deverem estar na coletânea por serem produções representativas do nosso grupo. Foram selecionados dez textos, buscando, no processo de seleção, considerar também uma questão que nos é muito cara, que é a paridade de gênero na autoria das produções.

Os textos foram organizados em dois blocos temáticos, ambos compostos por cinco textos cada um, correspondentes, respectivamente, às duas linhas de pesquisa do programa, com o fim de mostrar a diversidade da produção acadêmica de egressas/ egressos, enfatizando tanto os processos de criação artística, quanto as teorias e discursos que se materializam nestas artes.

O primeiro bloco, intitulado *Teorizar cinemas: percepções para ir além*, contém textos de autoria de egressas/ egressos da Linha 1 (Teorias e Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo) que exploram de forma mais ou menos abrangente as relações de produções cinematográficas com aspectos da teoria do cinema, com outras artes e outros campos do conhecimento, bem como com as tensões críticas, deslocamentos e reinvenções provocados por questões sociais, políticas, históricas e epistemológicas da contemporaneidade.

Abre este primeiro bloco o artigo de Cristiane Senn, egressa de 2024, e Juslaine Abreu Nogueira, docente do PPG-CINEAV, intitulado *José Cleto: Imagens-Monumento Em Nossa Terra*, no qual as autoras fazem um levantamento inédito de fontes documentais sobre e de José Cleto (1901-1960), pioneiro do cinema paranaense ainda pouco estudado, buscando entender sua produção como parte da construção de um sentimento de progresso, civilização e projeto de modernidade na hegemonia discursiva de seu tempo histórico. A partir da análise da obra fílmica *Nossa Terra* (1930), as autoras buscam identificar um acervo de imagens-monumento que nos convoca e interroga à memória coletiva – seja nas imagens que este corpo fílmico intenciona fazer aparecer e fazer eternizar, seja nos apagamentos e ausências cênicas que as imagens também latejam. Na junção celebratória entre imagens da urbe crescente e da natureza fundante as autoras encontram o traço significativo do esteio ufanista ao qual se filia Cleto. O texto foi publicado inicialmente como capítulo do livro *Cineastas do Paraná: primeiros tempos* (2020), obra organizada por Eduardo Baggio e Cristiane Wosniak, docentes do PPG-CINEAV, e que se constitui em uma série de estudos inéditos, partindo de fontes primárias, de cineastas pioneiros atuantes no Paraná até a década de 1950, obra que, no seu conjunto, vem a ser hoje uma referência para o estudo deste primeiro cinema paranaense.

Kariny Felipe Martins, em *Visualidade e contracolonialidade: aspectos de uma estética macumbeira no Cinema Negro brasileiro*, egressa de 2021, parte da ideia de *Estética macumbeira* empregada por Catiel Vitorino brasileiro, para buscar entender no que consiste esta estética no movimento de Cinema Negro contemporâneo no Brasil. Entendendo as relações de

*opacidade* (Glissant) e a *pretitude* como um espaço de fuga (Denise Ferreira da Silva), a autora pretende captar, a partir de outras relações visuais, uma maneira de escape para a plantação cognitiva (Jota Mombaça), traçando um paralelo também com o *pretuguês*, de Lélia González. Analisando dois filmes curtos-metragens brasileiros – *Rã* (Ana Flavia Cavalcanti e Julia Zakia, 2019) e *Tereza Josefa de Jesus* (Samuel Costa, 2021) – Kariny Martins codifica nestes filmes uma estética macumbeira, não a partir de uma categoria que possa ajustar as narrativas em agrupamentos totalizantes, mas sim em fragmentos que possuem a condição exuística, proposta por Castiel Vitorino, uma característica que está situada na encruzilhada produtora de vida. A pesquisa desdobra as incursões da autora nas pesquisas sobre cinema negro, desenvolvidas inicialmente no programa e continuadas em nível de doutorado.

Em *O Corpo Negro em Performance para a Câmera como Discurso Contra-Hegemônico*, Juliana Ferreira, egressa de 2024, analisa o corpo negro em performance para a câmera como discurso contra-hegemônico, a partir de duas atuações em filmes do Cinema Brasileiro: Zózimo Bulbul, em *Alma no Olho* (Zózimo Bubu, 1973), e Michelle Mattiuzzi, em *Café com Canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017). A autora visita estudos sobre videoperformance, cinema negro brasileiro e teorias culturalistas para mostrar como em *Alma no Olho*, marco inicial do Cinema Negro no Brasil, Zózimo encena a colonização e exploração do corpo negro, desde a invasão da África até a descolonização por si mesmo. Do mesmo modo, em *Café com Canela*, a autora revela como a atriz Michelle Mattiuzzi, artista performática e pesquisadora do pensamento radical negro, faz uso do próprio corpo – identificado a Oxum – para subverter os mecanismos de objetificação do corpo feminino negro.

Ricardo Ferreira Di Carlo, egresso de 2021, traz, em seu artigo *Os Estudos Atuacionais*, uma revisão bibliográfica sobre os estudos atuacionais no cinema, mostrando que esses estudos se aglutinam como uma ordem epistemológica muito antiga na prática inscricional, com aferições atorais já na Antiguidade sob a ótica da encarnação – o ator incorporador de deidades do Olimpo. O autor mostra que, nesta senda, foi o cinema, que condicionou a liminaridade da desteatralização à cinematografização atuacional aos intérpretes, uma ruptura que lançou desafios a teorização atorai, posto que ela residia, até então, no teatro. Apenas na década de 1970, a partir de uma reflexão sobre a imbricação entre ator e imagem na fotografia em movimento dos filmes, surgem os *estudos atorais* – relativos à ator, em relação ao filme, diretor, mídia, *persona*, público *etc.* O artigo revela, por fim, a urgência do desenvolvimento dos *estudos atuacionais*

– relativos à atuação – no cinema – de escassa bibliografia e que tratam da pragmática atoral: a adaptação da interpretação do teatro para o cinema; as modalidades, estados, técnicas e registros de atuação; o relacionamento com a câmera e os microfones; e, a filmagem anacrônica.

Finalizando o primeiro bloco de textos, Fernanda Ianoski Ferro, egressa de 2022, em *Teorizar o Cinema: Escritos Cinematográficos de Maya Deren*, reflete sobre conceitos cinematográficos desenvolvidos pela cineasta experimental Maya Deren. No artigo, a autora explora textos de Deren, partindo da abordagem da Teoria de Cineastas – que pretende trazer à luz o pensamento de cineastas ao centro das discussões sobre cinema, a partir de seus próprios materiais em fontes primárias – para nos apresentar Maya Deren como uma potente teórica do cinema, ainda pouco reconhecida como tal. Neste sentido, este artigo, bem como toda a dissertação de Ianoski dedicada ao pensamento de Deren – que foi publicada como um dos volumes da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo – vem a contribuir para uma devida justiça histórica em relação ao conhecimento e reconhecimento de Maya Deren como teórica e pensadora do cinema.

O segundo bloco, denominado *Gestos do audiovisual: mídias, estéticas e processos de criação*, contém trabalhos que exploram processos criativos do cinema e das artes do vídeo, incluindo videodança e videogame.

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva, egresso de 2024, e seu então orientador Pedro Plaza Pinto abordam, no artigo *Pensar um crítico-cineasta Um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos de David Neves*, a passagem do crítico-cineasta David Neves à direção cinematográfica, o qual até então trabalhava como produtor e fotógrafo, além de conhecido crítico associado ao movimento do Cinema Novo. À luz da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, os autores destacam o modo como a atenção ao pensamento do crítico-cineasta pode ser uma interessante porta de entrada para o estudo de seu estilo cinematográfico. Tal estilo emerge de modo autônomo pela assunção de interesses já manifestados em suas críticas e pelo projeto próprio ao redor da figuração do cineasta Humberto Mauro. Por meio de cotejamentos entre os escritos de Neves e as escolhas estilísticas em seu primeiro curta-metragem *Mauro, Humberto* (1966), os autores tomam seus textos, de variadas naturezas, como importantes fontes diretas e espaços de exposição de seus paradigmas para a prática do cinema, visando desenhar as bases de um olhar diferenciado, atento à especificidade da obra do crítico-cineasta em torno da sua própria noção de “erro”.

O texto *Cópia fuleira: o processo criativo com o uso de referências audiovisuais na decupagem de planos do filme Dublê de Namorado*, de

Christopher Faust Pereira, egresso de 2022, compartilha as referências escolhidas por ele, como diretor, para realizar o longa-metragem intitulado *Dublê de namorado*. As escolhas estéticas relatadas pelo pesquisador e cineasta, que são apresentadas em diálogo com a ideia de cópia fuleira, foram motivadas pelo orçamento reduzido, por um fascínio pela estética VHS e por um certo tipo de comédia norte-americana de 1980 e 1990. A metodologia, que nos proporciona a apreciação conjunta dos frames dos filmes utilizados como inspiração e dos frames do filme *Dublê de namorado*, gera múltiplas reflexões sobre as escolhas de criar a partir do preexistente, mencionado pelo autor. O artigo resulta diretamente da pesquisa do egresso desenvolvida no programa, a qual foi publicada pela Coleção Artes do Cinema e do Vídeo.

Daniele Sena Durães, egressa de 2023, em conjunto com sua então orientadora Cristiane Wosniak, escrevem sobre os modos de comunicar sentidos a partir do protagonismo do corpo feminino, no artigo intitulado *A comunicação do gesto criativo em videodança: vestígios autorais em Analivia Cordeiro*. Para a análise do conjunto de quatro obras videodançantes da artista brasileira Analivia, as autoras definiram critérios metodológicos para compreender de que forma o corpo de Analivia traduz os gestos de criação. Durante este processo, encontraram índices do conceito de inacabamento apresentado por Cecilia Salles, identificando os momentos em que a artista organiza, e transforma sua obra, estabelecendo uma poética inacabada.

Yuri Azevedo Riesenberberg Martins, atual discente e futuro egresso do programa, no texto denominado *Inadequado: um exercício de videodança através do olhar do cineasta*, apresenta o relato de realização de um curta-metragem de dança, ancorado nas premissas do hibridismo contemporâneo. O autor relata um projeto de projeção de dança no espaço do cinema para discutir questões processuais, como as relações entre os ritmos musicais, corporais e de montagem de imagens com a coreografia de cada cena. Ancorado em teorias semióticas, reflete sobre o fato de que essas relações são complementares e coexistentes, de modo a criar uma obra que é fruto da hibridação artística contemporânea.

O texto de Bruno Ribeiro, egresso de 2021, *Black Mirror e a experiência Queer nos videogames*, aborda a experiência de compartilhamento de vivências e sensações que acontecem no espaço de interação entre o ser humano e os jogos digitais. A partir da escolha do primeiro episódio da quinta temporada da narrativa seriada *Black Mirror*, intitulado *Striking Vipers* (2019), como objeto, o autor discute o que acontece quando os jogadores protagonistas exploram a sexualidade por meio dos corpos

desses avatares. Com base na proposta pós-pornográfica comentada por Laura Milano, em aproximação aos estudos *queer*, o autor sugere que o videogame possa ser uma forma de experimentação, que possibilita entender a sexualidade para além da materialidade dos corpos. O artigo desdobra aspectos da pesquisa do egresso desenvolvida no PPG-CINEAV e que foi publicada pela Coleção Artes do Cinema e do Vídeo.

Diante destes estudos que revelam a variedade da produção de egressas/ egressos do PPG-CINEAV, agradecemos, como organizadoras desta coletânea e atuais coordenadoras da Coleção Cinema e Artes do Vídeo, aos autores que nos confiaram seus textos aqui publicados, aos docentes do PPG-CINEAV, por terem contribuído na formação destas(es) novas(os) pesquisadoras(es) do cinema e do vídeo, bem como à PRPPG da Unespar, pelo apoio para a viabilização desta publicação, e à *Fundação Araucária* de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná (FA) pelo financiamento deste livro, dando-nos oportunidade de reunir e visibilizar estas pesquisas, reflexões e ideias que fortalecem o PPG-CINEAV e estabelecem um campo de estudos conceitual e metodológico de pesquisas brasileiras interessadas nos vieses artísticos que permeiam o Cinema e as Artes do Vídeo.

Por fim, é preciso ressaltar que tais pesquisas foram desenvolvidas em uma universidade pública e gratuita, que proporcionou e proporciona oportunidades de acesso e de democratização do saber. Que este livro, que comemora os cinco anos do PPG-CINEAV, seja, portanto, também ocasião de valorizar, defender e celebrar a educação pública e de qualidade, condição *sine qua non* para que as pesquisas aqui reunidas tenham podido existir.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

## PREFÁCIO

# DAS COISAS “SE FAZENDO”, DA “CEDÊNCIA DE AUTONOMIA” E DO “SABER O QUE DIZER”

*Eduardo Tulio Baggio*<sup>3</sup>

*Por que nós e nossos estudantes, diante da página em branco, tantas vezes nos sentimos temerosos de errar, de sujar a página, inseguros talvez por não cumprir normas acadêmicas e editoriais – quando exatamente esse seria o momento de não desistir, de aceitar a livre exposição de si mesmo, sem que seja necessário concluir um pensamento total?*  
(Fischer, 2021, p. 2)

As palavras da professora e pesquisadora Rosa Maria Bueno Fischer inspiram as reflexões sobre os três pontos que pretendo destacar neste prefácio. A ideia é relativizar a necessidade de pensamentos totais em busca da vivacidade e da incompletude enquanto proposição e combinação dialógica que os dez textos deste livro propõem. O primeiro desses pontos também emerge de uma evocação à Fischer, em seu texto *Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa*, pois considero que a indagação que atravessa todas as páginas desta coletânea de artigos se refere ao processual artístico, em suas dimensões de pesquisa e de aprendizagem, visto que a “ideia das coisas *se-fazendo*, das operações com esboços, certamente é algo que diz respeito aos diferentes processos de criação artística” (Fischer, 2021, p. 2). Digo isso não porque possa haver algum tipo de incompletude conceitual, metodológica ou analítica nos textos que quem seguir na leitura irá encontrar, ao contrário. O que me conduz a essa ponderação em torno “das coisas *se-fazendo*” tem relação com o fato de que os artigos presentes neste *Artes do Cinema e do Vídeo: teorias*,

3 Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Unespar. Colíder do grupo de pesquisa Cineciare (Unespar/CNPq). Pós-Doutorando pelo PPGCOM da Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro da rede de pesquisa Teoria de Cineastas e do GT Teoria dos Cineastas da AIM. É um dos organizadores dos livros *Teoria dos Cineastas* (Vols. 1, 2 e 3) e do livro *Cineastas do Paraná: primeiros tempos*. Em 2022, publicou o livro *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas* e em 2023 o livro de organização *Filmmakers on Film: Global Perspectives*. Entre os filmes que dirigiu destacam-se *Professoras* (2024), *A Alma do Gesto* (2020), *João & Maria* (2016), *Santa Teresa* (2014), *Traço Concreto* (2013) e *Amadores do Futebol* (2008).

*processos, percepções para ir além* dizem muito do processo formativo e de investigação que as autoras e autores que assinam os capítulos experimentaram durante seus percursos no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/Unespar). Portanto, trata-se de um conjunto de textos que reflete e, simultaneamente, é refletido, pela trajetória de cinco anos deste PPG em sua missão expressa de formar e gerar conhecimento “por meio da pesquisa artístico-científica, com vistas a contribuir com uma sociedade democrática, crítica, sensível e respeitosa da diversidade humana e ambiental, em âmbito regional, nacional e internacional” (PPG-CINEAV/Unespar, 2024).

O segundo ponto de destaque refere-se a um aspecto abordado pela pesquisadora e professora Ana Catarina Pereira em seu artigo *Docente de Cinema: A Relação Possível entre Emoção e Razão*, quando a autora propõe uma “breve análise da Declaração de Bolonha, assinada a 19 de junho de 1999 pelos Ministros da Educação de 29 países europeus” e ressalta a concepção de que o processo de aprendizagem deve ser contínuo, tanto para estudantes como para docentes, “menos num sentido de transmissão de conhecimento do que na cedência de autonomia” (Pereira, 2017, p. 33). Ana Catarina está inserida no contexto europeu e aborda a documentação de tal continente, de um conjunto de países do qual o Brasil não faz parte, evidentemente. Entretanto, a concepção de ceder autonomia, ou, prefiro dizer, reconhecer autonomia, parece-me um ponto chave para pensar sobre um livro que propõe reunir textos de egressas e egressos de um programa de pós-graduação. Ainda que a proposição do livro venha de docentes e do próprio PPG-CINEAV, a reunião de artigos de egressas e egressos “é o resultado mais potente” do percurso trilhado até aqui, como dizem as organizadoras deste livro em seu texto de apresentação. “Resultado mais potente” em uma perspectiva de cedência ou de reconhecimento de autonomia e de busca por pluralidade de vozes, ampliação de alcance e de interesse pelo impacto social a partir da formação de mestres e da geração de conhecimento com base nas experiências, reflexões e debates nos meandros da pesquisa acadêmica.

Se propus considerar os pontos de destaque, como estou chamando, “das coisas *se-fazendo*” e da “cedência de autonomia”, é porque também acredito firmemente em um terceiro ponto, que considero que seja relacionado aos dois primeiros e que está presente na proposição do professor e pesquisador Tito Cardoso e Cunha, em “*Não Basta Saber Fazer, é Preciso Também Saber o que Dizer*”: *carta aberta a estudantes de cinema* (2028) Embora direcionado a estudantes de graduação em Cinema e bastante circunscrito pela ideia da realização artística, o

texto do professor Tito nos coloca diante da constatação inequívoca da necessidade de ter o que dizer: “Para entender o cinema não basta estudar a sua história e os procedimentos que permitem o exercício da sua linguagem. É também preciso pensar nele a partir de fora. Dito de outro modo, é também ter o que dizer, saber o que dizer e exprimir através dele” (Cardoso e Cunha, 2018, p. 46). Nesta coletânea, o que é dito não aparece em forma de filmes ou vídeos, mas da textualidade de pesquisadoras e pesquisadores que se colocaram diante dos desafios da investigação científico-acadêmica na área de Artes, nos campos específicos do Cinema e das Artes do Vídeo, que compreenderam que tal investigação resulta em algo que está “*se-fazendo*”, porque não deriva em comprovações positivas e específicas de que um fenômeno sempre correrá de uma ou de outra maneira, porque isso não é próprio dos fenômenos artísticos; bem como tal investigação resulta em assumir a palavra que foi cedida em um exercício colaborativo que envolve a experiência em um programa de pós-graduação e, também, que envolve uma comunidade ampla de pesquisa. A partir desses processos, em uma trajetória de pesquisa, é que surge o “saber o que dizer”, não como convicção totalizante, mas como diálogo propositivo.

A primeira parte do livro reúne artigos escritos por Cristiane Senn (em parceria com a docente Juslaine Abreu Nogueira), Kariny Felipe Martins, Juliana Ferreira, Ricardo Ferreira Di Carlo e Fernanda Ianoski Ferro. São egressas e egressos da *Linha de Pesquisa 1 do PPG-CINEAV – Teorias e Discursos no Cinema e Artes do Vídeo*, que ingressaram nas turmas de 2019, 2020, 2021 e 2022. Desta forma, suas defesas e conclusões de curso ocorreram entre 2021 e 2024, representando um leque abrangente dentre estudantes que passaram pelo PPG-CINEAV em seus cinco primeiros anos de existência. Os capítulos dessa primeira parte do livro, que tem o título de *Teorizar cinemas: percepções para ir além*, trazem reflexões conceituais e contextuais que, na maior parte dos casos, também estão vinculadas a observações e análises fílmicas que incluem obras de cineastas consagradas como Maya Deren; passando por um cineasta paranaense da primeira metade do Século XX, José Cleto; e chegando ao cinema brasileiro moderno e contemporâneo, com cineastas como Zózimo Bulbul, Glenda Nicácio, Ary Rosa, Ana Flavia Cavalcanti, Julia Zakia e Samuel Costa. Essas abordagens presentes no primeiro conjunto de textos podem ser tomadas a partir de uma pergunta de Rosa Maria Bueno Fischer: “O universo empírico do qual nos ocupamos não mereceria um olhar mais demorado e sensível, e também *refletido*, evitando-se a fragilidade teórica?” (Fischer, 2021, p. 6).

Já a segunda parte desta coletânea traz artigos de Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva (em colaboração com seu então professor orientador, Pedro Plaza Pinto), Christopher Faust Pereira, Daniele Sena Durães (juntamente com sua então professora orientadora, Cristiane do Rocio Wosniak), Yuri Azevedo Riesemberg Martins e Bruno Ribeiro. São egressas e egressos da *Linha de Pesquisa 2 do PPG-CINEAV – Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo* e, assim como as autoras e autor da primeira parte do livro, também ingressaram nas turmas de 2019, 2020, 2021 e 2022 e concluíram o curso de mestrado entre 2021 e 2024, mais uma vez refletindo a diversidade de turmas representadas neste livro. Nos capítulos dessa segunda parte, intitulada *Gestos do audiovisual: mídias, estéticas e processos de criação*, é possível notar uma forte relação com a experiência processual artística, no sentido de experiência como proposto por Jorge Larrosa Bondía: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (Bondía, 2002, p. 21). Assim, são textos que trazem os sujeitos da experiência para o primeiro plano, entretanto, sem permitir que uma espécie de ensimesmamento ou devoção afaste o sentido crítico e de debate público que a pesquisa acadêmico-científica requer. Ou seja, tais artigos articulam e debatem “uma proposta de valorizar os *comos*, os processos vibrantes de elaborações, aquilo que ocorre no *entre*. E isso diz respeito a uma atitude que se faz na contramão do insano desejo de completude, de obra acabada e de destruição da alteridade” (Fischer, 2021, p. 4-5).

Para encaminhar para a parte final dessas palavras de abertura, gostaria de ressaltar que o convite para escrever este prefácio muito sinceramente me honra e, imagino, origina-se de uma condição específica diante da curta, entretanto intensa, trajetória do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo. Talvez seja do fato de ter sido o primeiro coordenador do PPG-CINEAV/Unespar, nos anos de 2019 e 2020, que venha essa primazia para colocar algumas palavras que apontem para a relevância e o destaque da produção científico-acadêmica de egressas e egressos que estão presentes nos capítulos desse livro. Porém, também gostaria de apontar a relevância e destacar a produção artístico-intelectual de outras egressas e outros egressos do PPG-CINEAV que não estão nestas páginas, pois tal produção ultrapassa em muito o que pode comportar apenas um livro. Desta maneira, esta publicação simboliza também o conjunto maior e mais amplo de produções oriundas do programa que já circula em diversos meios.

Por fim, quero lembrar que esta publicação representa ainda, em sentido mais abrangente, os esforços de um grupo de docentes, de

agentes e de instâncias de gestão da Unespar, que, a partir dos trabalhos para criação do PPG-CINEAV, iniciados em 2015, enfrentou um período muito difícil e de desestímulo para a educação e para a pesquisa, tanto em gestões estaduais quanto em gestões nacionais, até conseguir iniciar as atividades do mestrado em março de 2019, justamente nos meses em que se iniciava o governo federal que acentuou sobremaneira o desestímulo para a educação e para a pesquisa no Brasil. Desta forma, escrever estas linhas de abertura para esse livro é também enfatizar e celebrar os processos coletivos e colaborativos, de muitas mãos e mentes, que uniram esforços para enfrentar um período de obscurantismo com ações propositivas como as que envolvem a pesquisa e a formação em nível de pós-graduação.

## REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

CARDOSO E CUNHA, Tito. “Não basta saber fazer, é preciso também saber o que dizer”: carta aberta a estudantes de cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba-PR, v. 18, n. 1, p. 43-49, 2018.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma escuta da arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre-RS, v. 11, n. 1, p. 1-23, jan. 2021.

PEREIRA, Ana Catarina. Docente de cinema: a relação possível entre emoção e razão. **Revista Portuguesa de Pedagogia**, v. 51, n. 2, p. 29-49, 2017.

PPG-CINEAV/Unespar. Disponível em: <https://ppgcineav.unespar.edu.br/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

## PARTE I

# TEORIZAR CINEMAS: percepções para ir além

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# JOSÉ CLETO: imagens- monumento em *nossa terra*<sup>4</sup>

Cristiane Senn  
Juslaine Abreu Nogueira

Ao nos dedicarmos às fontes documentais<sup>5</sup> sobre José Cleto e sua atitude cinematográfica pioneira em solo paranaense, foi ficando-nos mais materializado esse cinema que – podendo ainda ser posto, futuramente, em diálogo com outros elementos simbólicos, como a fotografia e a literatura também por ele realizadas<sup>6</sup> – exorta-se a tomar parte na construção de um sentimento de progresso, civilização e projeto de modernidade na hegemonia discursiva de seu tempo histórico<sup>7</sup>.

Nesse viés, concentraremos nossa análise tomando o documento fílmico de José Cleto, notadamente a obra *Nossa Terra* (1930)<sup>8</sup>, como

4 Artigo originalmente publicado no livro *Cineastas do Paraná – Primeiros Tempos*. Organização de Eduardo Tulio Baggio e Cristiane Wosniak. Prefácio de Rosane Kaminski. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCI-NEAV, set. 2021. 210 p. Grupo de pesquisa Cinecriare – Cinema: criação e reflexão. ISBN: 978-65-86255-59-1

5 Esta pesquisa foi possível graças à contribuição das seguintes pessoas e instituições: Hanna Henck Dias Esperança (LICA – Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual/ Unespar), ALVI – Academia de Letras do Vale do Iguaçu, Ana Paula Bühner Gonçalves – bolsista do Projeto Integrar/ LAPHIS, Esoani (Noni) Lona Cleto, Josaphat Porto Lona Cleto, Juliano Dilke, LAPHIS – Laboratório de Aprendizagem e Pesquisa Histórica (Unespar, *Campus União da Vitória*), Lucas Baptista, Marcos Sabóia – Cinemateca de Curitiba, Prof. Cordovan Frederico de Melo Júnior, Prof. Joaquim Ribas, Profa. Dra. Dulceli Tonet Estacheski, Profa. Dra. Giselle Schnorr, Saulo Adami – Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, Suelem Cristina de Abreu – bolsista do Projeto Integrar/ LAPHIS.

6 Assinalamos aqui a necessidade de um debruçar sobre a produção fotográfica de José Cleto que, conforme levantamos no período desta investigação, parece ser bastante profícua e, suspeitamos, pressupõe permitir, inclusive, buscar relevantes traços estilísticos imagéticos por ele perseguidos. Entretanto, este acervo fotográfico, até onde nos foi possível verificar, está sob guarda de seus familiares e cujo acesso nos ficou impossibilitado até o momento do fechamento desta escrita. Desse modo, fica aberta esta tarefa para adensar os movimentos de pesquisa histórico-cinematográfica em torno deste pioneiro do cinema paranaense.

7 Não é nosso objetivo neste artigo encontrar relações entre os artefatos artísticos de José Cleto (especificamente sua realização fílmica) e, por exemplo, o movimento do Paranismo, voltado à construção identitária do Paraná e que se deflagrou após 1853, na emancipação política do estado, disseminando-se como ideário dominante em fins de 1920, época em que também Cleto dedicou-se a filmar e produzir cinematograficamente. Entretanto, não nos parece que o impulso “para designar os que nutriam amor pelo Paraná e estavam dispostos, através do discurso, a louvá-lo e reconhecerem nele um lugar onde a população teria as perfeitas condições para se desenvolver como civilização” (Lurkiv, 2002, p. 131) – impulso este que embasou a proposição do Paranismo, conforme nomeado por Alfredo Romário Martins – esteja desconectado da urgência artística que, como sujeito histórico, mobilizou também José Cleto.

8 Embora algumas fontes de pesquisa sobre José Cleto, como o *Dicionário de Cinema do Paraná* (Santos, 2005), datem *Nossa Terra* como uma obra de 1928, esta pesquisa chega à conclusão que a menção mais precisa seja 1930, pois é o ano que consta em cartela do próprio filme.

imagens-monumento. Esta mirada nos parece instigante, primeiramente, no sentido de uma materialidade imagética que, tal como defronte a um monumento, convoca-nos e interroga à memória coletiva – seja nas imagens que este corpo fílmico intenciona fazer aparecer e fazer eternizar, seja nos apagamentos e ausências cênicas que as imagens também latejam –, tomando este monumento como constructo erigido na matriz de representação de uma sociedade em dada conjuntura histórica, selada por determinadas condições do dizer em certas relações de poder (Foucault, 2008; Le Goff, 1996). Em segundo lugar, a noção de monumento está no sentido de que os registros imagéticos ali artistados e selecionados por Cleto (o Rio Iguaçu; a natureza como paisagem idílica em Porto União; as práticas de lazer, eventos sociais e religiosos das elites na região; a industrialização que chega via movimento dos trens; a arquitetura que dá lastro à modernidade e ao cenário urbano da cidade de União da Vitória; os atos cívicos, as atividades militares), nos ecos do documentário brasileiro em seu período silencioso, constituem-se em um “processo de monumentalização” do pensamento e dos sonhos de determinadas vozes dominantes de uma sociedade – via apropriação de uma nascente consciência sobre o poder da imagem –, vozes estas que tinham as condições materiais para “dar a ver”, para realizar os registros imagéticos de um tempo. Assim, esta ideia de que os filmes que foram feitos pioneiramente perseguem um intuito de monumentalização embasará nosso caminho analítico sobre a produção cinematográfica de José Cleto, na esteira do que nos propõe Eduardo Morettin (2005, p. 137) acerca deste primeiro cinema no Brasil.

Desse modo, tal como defendido por Morettin sobre outros filmes do período silencioso brasileiro, argumentamos que também em *Nossa Terra* “[...] há essa vontade de perpetuação pela imagem cinematográfica de determinada memória histórica, cuja veiculação pelos cinemas constituía um esforço de ampliação do evento que tinha por palco as ruas da cidade moderna” (2005, p. 142). Todavia, esta modernidade que formará o arquétipo urbano e cosmopolita – de uma era que se industrializava, que exaltava os ritos da sociedade burguesa, a arquitetura das instituições-palco desta modernidade (a malha ferroviária, a igreja e o próprio espaço do cinema como espaços de sociabilidade, o hotel, o comércio), bem como sustentava-se no cultivo do imaginário dos acontecimentos militares e do cotejo aos símbolos nacionais (como a bandeira) – viria aliançada com a solenização da natureza bucólica (as imagens do rio, de flores, de cachoeiras e da araucária como árvore-símbolo do Paraná) e com o apoio, nas cartelas fílmicas, da palavra escrita de teor exortativo. Assim, a

proposta cinematográfica de José Cleto monumentaliza, por assim dizer, estes “[...] elementos que visivelmente compartilham de uma concordância ideológica com as propostas modernizantes com que o século XIX havia acenado até então” (Gohl, 2008, p. 118). É, pois, esta junção celebratória entre imagens da urbe crescente e da natureza fundante que constituem o traço significativo do esteio ufanista no qual se filia Cleto.

## A voz de José Cleto, vozes da história

Descrito como “arguto observador”<sup>9</sup> e como “homem justo, amante da cultura e do saber” (Melo Jr., 1996, p. 23), neto do professor José Cleto da Silva<sup>10</sup>, filho mais velho do historiador José Júlio Cleto da Silva<sup>11</sup> e de Francisca Pacheco Cleto, José Pacheco Cleto<sup>12</sup> nasceu em 22 de janeiro de 1901, em Clevelândia, no Paraná. Aos 7 anos, mudou-se com a família para a região de Porto União da Vitória. Casou-se em 23 de setembro de 1920 com Celina Lona Cleto, com quem teve 5 filhos: José de Arimathea, Jocely, Chrysantho, Josaphat e Esoani. Para seus descendentes<sup>13</sup>, uma de suas atuações mais honrosas e admiráveis foi o trabalho desenvolvido como agrimensor, inclusive auxiliando o então engenheiro Francisco Gutierrez Beltrão<sup>14</sup> na medição de terras no oeste paranaense. Esta atividade profissional é realmente destacada pelo próprio Cleto, o que culminou, em seu percurso como escritor literário, na publicação, em 1948, do livro de narrativas de viagem intitulado *Grimpas e Folhas do Sertão (diário de um agrimensô)*, acontecimentos estes que também nos sinalizam a aptidão e disposição do olhar de José Cleto voltado com singularidade e maestria

- 9 Na apresentação (sem indicação de autor e posta na orelha do livro) do romance de conflito político *A volta do homem que não podia pensar...*, de 1955, encontramos o seguinte fragmento: “[...] é notável a pugnacidade do autor contra fatos e contra pessoas que a sua inventiva de arguto observador coloca em nosso tablado político [...] O Sr. José Cleto desenvolve com muito brilho o crescimento, o progresso da pequena cidade QUE SE TRANSFORMARIA COMO QUE NUMA ‘VERDADEIRA CAPITAL’ DA RICA E VASTA REGIÃO QUE GALHADAMENTE COMANDARIA” (destaque em caixa alta da própria apresentação).
- 10 José Cleto da Silva, avô do cineasta pioneiro José Cleto, foi professor na cidade de Paranaguá, litoral do Paraná. Viveu entre 1843 e 1912, tendo destacado envolvimento com o movimento abolicionista da década de 1870 e 1880 e compondo, por isso, a memória da cidade como um cidadão ilustre.
- 11 Autor dos livros *O Contestado diante das carabinas* e *Apontamentos históricos de União da Vitória: 1768 – 1933*.
- 12 Por ter o mesmo primeiro nome (José) de seu avô (José Cleto da Silva) e pai (José Júlio Cleto da Silva), ambos também personalidades que ganharam relevância historiográfica no Paraná, é comum a confusão sobre qual José Cleto teria exercido atividade como cineasta, inclusive em escritos acadêmicos. Esclarecemos que se trata de José Pacheco Cleto.
- 13 Algumas informações biográficas sobre José Cleto foram concedidas, em entrevista às pesquisadoras, por seus filhos, Sr. Esoani (Noni) Lona Cleto e Sr. Josaphat Porto Lona Cleto.
- 14 Personalidade que terá a cidade de Francisco Beltrão, localizada no sudoeste do Paraná, nomeada em sua homenagem, em 1951.

à captura de paisagens, uma vez que, mais do que o registro de pessoas, está nos cenários e nos ambientes – urbanos e da natureza – o destino de sua amplificação visual.

Mas, para além desta descrição biográfica, como podemos circunscrever este sujeito que filma e que é um dos responsáveis em nos fazer herdeiros das primeiras imagens em movimento no Paraná? Recuperamos fragmentos do prefácio escrito por José Cleto, em janeiro de 1947, quando da publicação de seu romance intitulado *Eu vi cair o último pinheiro*, como uma das pistas para esta problematização:

Sempre pensei, dès dos primeiros anos de minha mocidade, em contribuir para as letras do meu Estado e do meu País, se, não, com um monumento literário, – o que em verdade está longe das minhas cogitações de modesto construtor, – mas, ao menos, na escala do possível, com um marco singelo que pudesse assinalar aos vindouros a fase inicial de caminhos que jaziam esquecidos à sombra dos sertões imensos, ou em meio ao manto esmeraldino dos campos de minha terra.

Julgo que, com este pequeno trabalho, haja descerrado em parte as cortinas que encobriam aqueles trilhos, os quais poderão de óra em diante ser percorridos também por outros artífices de maiores e mais vastos recursos, – desvendando ao nosso País as qualidades e o coração dum povo que vem cooperando, num labôr contínuo e perseverante, para a grandesa suprema dum Brasil cada vez maior, mais dignamente amado e melhormente compreendido por seus próprios filhos.

Tal enunciação nos suscita ser muito representativa do gesto discursivo proeminente que interpelou Cleto em seu espaço-tempo histórico e que ele, em nosso entender, assumiu como seu projeto de vida, voz esta que ele sinaliza ecoar em seus empreendimentos criativos, desde o filme *Nossa Terra*, passando por sua atuação como fotógrafo até seus escritos literários.

Destacamos, assim, três atitudes contidas no enunciado desta apresentação que o próprio Cleto faz de seu livro e que nos indicam uma filiação do seu dizer à historicidade que o transpassa, constituindo-o compromissado com certo propósito de existência partícipe de uma coletividade: 1) o impulso de ser porta-voz de uma arte que pudesse se perpetuar como um “monumento”, como um “marco”. Mesmo se apresentando retoricamente de forma comedida (“[...] o que em verdade está longe das minhas cogitações de modesto construtor [...]”), Cleto demonstra ambicionar que sua arte se institua como estandarte de um ideário: “Sempre pensei [...] em contribuir para as letras do meu Estado e do meu País,

se, não, com um **monumento** literário, [...] mas, ao menos, na escala do possível, com um **marco** singelo [...]; 2) a intencionalidade de que esta arte – porque monumentalizada – immortalize um dado sentimento pátrio e a defesa de uma concepção nacionalista: “[...] para a grandesa suprema dum Brasil cada vez maior, mais dignamente amado e melhormente compreendido por seus próprios filhos”; 3) o desejo de que a arte, como uma privilegiada forma social de compor um elo entre o passado e o futuro, funde e perpetue um legado: “[...] [Contribuir para] assinalar aos vindouros a fase inicial de caminhos que jaziam esquecidos à sombra dos sertões imensos [...]. [Contribuir para] descerrar] trilhos, os quais poderão de óra em diante ser percorridos também por outros artífices [...]”. Em suma, nos parece plausível supor que os documentos artísticos de José Cleto tiveram esta pulsão de “monumento”, sobretudo no sentido de que “o monumento tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) [...]” (Le Goff, 1990, p. 462).

Ainda que consideremos importante a tarefa de analisar certos traços estilísticos de José Cleto (especialmente, como já mencionamos, pelas possibilidades de relação com o acervo fotográfico que também ele deixou), bem sabemos, concordando com Morettin (2005, p. 137), que “[...] esse procedimento é arduo, pois se confere um estatuto de autoria a um trabalho que na época era desprovido deste cunho [...]”. Por isso, esta análise sustenta-se muito mais no entrelaçamento histórico-cultural, “[...] como o das mudanças provocadas pela percepção de um novo tempo (modernidade) e [...] também pelo surgimento e consolidação do cinematógrafo” (Morettin, 2005, p. 138).

Neste prisma, esse homem, de seu lugar sociohistórico (pertencente às hegemonias de classe, raça, gênero, sexualidade), vai alinhar-se com o entusiasmo de um novo tempo em que se experiencia com maior vigor a modernidade na região de Porto União da Vitória, região esta que vai conjugar duas cidades chamadas de irmãs-gêmeas, uma – Porto União – pertencendo ao estado de Santa Catarina e outra – União da Vitória –, pertencendo ao estado do Paraná. Com este entusiasmo, bem como pelo encantamento tecnológico que também o cinematógrafo produzia, Cleto vai ousar dedicar-se, a partir da segunda metade dos anos 1920, às primeiras iniciativas cinematográficas na região, tanto em termos empresariais, investindo na produção com a Cleto Porto Film, quanto em termos criativos, com a realização de filmes. Podemos até mesmo arriscar dizer que suas iniciativas como empresário – a Cleto Porto Film e a Tipografia, Editora e Livraria J. Cleto –, bem como o fato de manter em sua casa um

quarto de revelação de fotografias, foram senão meios para que seus documentos artísticos (filmes, fotografias e livros) pudessem, na aspiração de monumentos, ser edificados.

Ao que tudo indica, José Cleto realizou três filmes durante este período dos anos 1920, pois a citação de uma propaganda de exibição do filme *Nossa Terra*, no jornal *A Voz do Oeste*, em maio de 1930, referenciada num artigo de Jefferson Gohl (2008, p. 117), assim explicita: “A Cleto Porto Film apresenta: o seu 3º filme, o qual traz o suggestivo [*sic*] título de *Nossa Terra* [...]”. Entendemos que sendo este o terceiro filme da produtora de José Cleto, os outros dois inferidos também sejam realizados por ele, uma vez que, em nossas investigações, não encontramos outros cineastas na região. Entretanto, apenas esta última obra parece ter subsistido, bem como se deduz que ele tenha abandonado a atividade como cineasta para, posteriormente, até seu falecimento em 17 de outubro de 1960, aos quase 60 anos, dedicar-se, em termos de artesanania com as imagens, apenas à fotografia, cuja compilação, como já argumentamos, pode ser fecunda para ser considerada relacionalmente ao filme, inclusive frente à sua produção literária, assinalando a rede de memória histórico-cultural e a formação discursiva que as enseja.

Numa reportagem intitulada “Do pioneiro Anníbal Requião à agitação dos anos 60”, encontrada na *Revista Gente Nossa Coisas Nossas* (Banestado), no acervo da Casa da Memória, localizamos a seguinte menção a José Cleto e algumas informações singulares sobre o filme *Nossa Terra*: “[...] no final dos anos vinte, [José Cleto] filma, revela e copia com trechos coloridos à mão seu único filme até hoje encontrado, ‘Nossa Terra’ (circa 1929), um documentário de rara qualidade de imagem”.

No que diz respeito às suas atividades ligadas à literatura, levantamos nove obras escritas por Cleto entre 1941 a 1955<sup>15</sup>. São romances, esparsos literários, relatos de viagem e poemas que mostram este homem perseguindo, de certo modo, o tom nacionalista que havia empregado em *Nossa Terra*, tom este que, arriscaríamos apontar, faz ponte com uma dada memória discursiva<sup>16</sup> em consonância com a primeira geração romântica

15 Títulos da produção literária de José Cleto: *Selva Inculta* (esparsos literários) – 1941, *O Grande Vale* (Romance) – 1943, *O homem que não podia pensar* (romance) – 1944; *Eu vi cair o último pinheiro* (romance) – 1947, *Grimpas e folhas do sertão* (narrativas – diário dum agrimensor) – 1948, *Roteiro de dois turistas* (viagens) – 1952, *Poesia... Eterna canção* (poemas) – 1953, *No vale do Iguazu* (narrativas) – 1954, *A volta do homem que não podia pensar...* (romance) – 1955.

16 Ainda que não estejamos, nesta pesquisa, metodologicamente trabalhando com a Análise de Discurso de base francesa (Michel Pêcheux), seus conceitos sustentam muito de nossa compreensão analítica. Assim sendo, entendemos que a voz de José Cleto, expressa em seus documentos artísticos, é partícipe de uma discursividade atravessada pela história. Por isso, a noção de memória discursiva nos auxilia a situar esta trama de significações que a materialidade de linguagem produzida por Cleto ecoa, concebendo-a como algo que recupera um passado – embora este passado esteja condicionado aos efeitos de um apagamento/

da literatura brasileira que, no anseio por edificar uma identidade de pátria, vai percorrer um traço ambientalista. Essa defesa ambiental, por assim dizer, obviamente não tem as mesmas significações das emergências histórico-políticas contemporâneas de fins do século XX e início do século XXI, mas sim guarda proveniência<sup>17</sup> com um apelo de preservação da natureza como fundação heroica da civilização e, especialmente, como símbolos que pretendem exaltar e, portanto, monumentalizar uma alegoria identitária posta como gênese do Paraná e do Brasil.

É proeminente ainda o fato de que José Cleto exerceu funções políticas como vereador e também um único mandato como prefeito de União da Vitória na gestão de 1947 a 1951, quando capitaneou o empreendimento do Cine Luz, inaugurado em 6 de outubro de 1951<sup>18</sup>, dando, de certo modo, continuidade ao seu ideário modernizador e à ufania que o constituía tendo o cinema como mote. Em seu discurso no momento de inauguração do Cine Luz, transmitido ao vivo pela rádio da região (ZYD3 Rádio União), Cleto afirma:

Ao **inaugurar-se este cinema**, marco relevante plantado no setor social desta cidade, de vêz que assinalou sua construção uma grata aspiração do nosso povo, a qual pôde ser concretizada pela tenacidade e perseverança dum pugilo de homens voltados as tarefas construtivas em nossa terra, cumpre, no exercício do cargo de Prefeito Municipal, congratular-me [...] por tão auspicioso fato, que **demonstrará mais um objetivo real de progredimento de União da Vitória, proporcionando ao povo o mais querido e procurado setor de diversões, qual seja o cinema**. Casa construída dentro das normas técnicas modernas e que honraria qualquer capital, será por certo bem recebida pela população que neste local poderá vir gozar de horas de arte, de distrações e de novos conhecimentos gerais, **portanto que ao cinema bem orientado vem cabendo, contemporaneamente, tornar o mundo conhecido de todos, através das projeções de filmes naturais, artísticos e científicos [...]**<sup>19</sup> (grifos nossos; ortografia conforme original).

esquecimento –, bem como recompõe e reinscreve uma rede de novos-velhos sentidos. Entendemos a memória discursiva, então, como “o saber discursivo que torna possível todo o dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (Orlandi, 2001, p. 31).

17 Dentro de uma perspectiva de análise genealógica – que também conceberá a noção de emergência, ou seja, os pontos de desdobramentos e descontinuidades nos acontecimentos que sinalizam a erupção do novo –, a noção de proveniência diz respeito aos pontos em que podemos ver ressoadas linhas de continuidade dos acontecimentos em relação a um já-dito, atando-os a uma herança histórica. É desta luta e dos efeitos advindos entre proveniência e emergência que se constrói a história.

18 Sobre o Cine Luz, ver Melo Jr. (1996).

19 Este discurso de José Cleto está reproduzido na íntegra no livro *Cine Luz no Tempo do Cinema* (Melo Jr., 1996, p. 37).

Não é difícil perceber a insistência que Cleto demonstra ter, ao longo de sua trajetória de vida, em conceber o cinema, de um modo ou de outro, como um grande edifício da modernidade – como seu monumento – e no qual ele projetou seus esforços em conquistar parte, seja como produtor, como diretor ou como gestor público. O projeto cinematográfico de José Cleto foi largo e visionário: fundou uma produtora na década de 1920, importou equipamentos, investiu em um cinematógrafo, filmou e exibiu filmes em final dos anos 1920 e início dos anos 1930, empreendeu grande esforço para construir um espaço de exibição, ou seja, em projetar uma sala de cinema para o interior do Paraná, na passagem dos anos 1940 para 1950, “dentro das normas técnicas modernas e que honraria qualquer capital”. Não é ingênua a agência deste homem que tem, nas ressonâncias do que já vinha acontecendo no mundo ocidental, o profundo sentimento que anuncia os gestos da modernidade no Brasil, no Paraná e, fundamentalmente, na região de Porto União da Vitória. Esta consciência manifesta-se tanto em tomar a imagem como um legado a ser construído quanto em saber que a imagem cinematográfica, em sua condição monumental, é capaz de ampliar o sujeito moderno, seus feitos e seu *modus vivendi*. Desta concepção parece reverberar em Cleto um conceito mais profundo ainda: o de que o cinema educa, ou seja, de que o cinema, no poderio monumental de suas imagens, seria capaz de protagonizar, como artefato cultural, a formação dos sujeitos desse novo tempo, disseminando e constituindo modos de conhecer e pensar.

### “Não é um filme de cavação”<sup>20</sup>“

*O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio*  
(Le Goff, 1990, p. 472).

Tal como assinalamos, Nossa Terra é tido como o único filme que sobreviveu ao tempo realizado por José Pacheco Cleto e há uma certa indefinição no que diz respeito à sua duração. Trabalhamos nesta pesquisa com dois trechos do filme somando cerca de 12 minutos

20 Sobre a questão do filme de cavação, conferir em *Cineastas do Paraná: primeiros tempos* (2021), o artigo “João Baptista Groff e a representação documental de eventos históricos: ‘O cinema de cavação’”, de Cristiane Wosniak.

disponíveis no canal de Paulo José da Costa no *YouTube* – colecionador que possui um acervo particular de filmes paranaenses antigos. É possível que estes dois trechos digitalizados e disponibilizados na internet sejam partes de uma obra mais longa, já que o verbete José Cleto no *Dicionário de Cinema do Paraná* (Santos, 2005, p. 66) e no site *Wikipedia* (2020) mencionam se tratar de um filme de média-metragem. Também seu filho Josaphat Cleto<sup>21</sup> afirma que o filme tem duração de 20 ou 30 minutos. No entanto, o pesquisador Jefferson William Gohl (2008) comenta o filme em seu artigo “Cinema em Porto União da Vitória: uma abordagem social entre os anos 1929-1951” e descreve não mais do que as imagens que se veem nestas digitalizações. Não se soube, até o fechamento deste artigo, se o que ainda não se conhece do filme está de fato preservado em algum suporte.

Vale ressaltar que o filme passou por processo de restauração e digitalização na década de 1980, em projeto capitaneado pelo cineasta Valêncio Xavier por intermédio do Ministério da Cultura<sup>22</sup>. Temos conhecimento da existência de duas cópias de preservação, em negativos de acetato e de nitrato, assim como uma cópia de exibição em 16mm, as três na Cinemateca de Curitiba. Há também uma cópia digital com o colecionador Paulo José da Costa (feita a partir de suporte VHS), um DVD com a família de José Cleto e um com o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná<sup>23</sup>. As cópias em película da Cinemateca de Curitiba podem ser as únicas em conservação no Brasil, fazendo deste objeto um raro e importante item da cinematografia nacional, possuindo imenso valor histórico e documental.

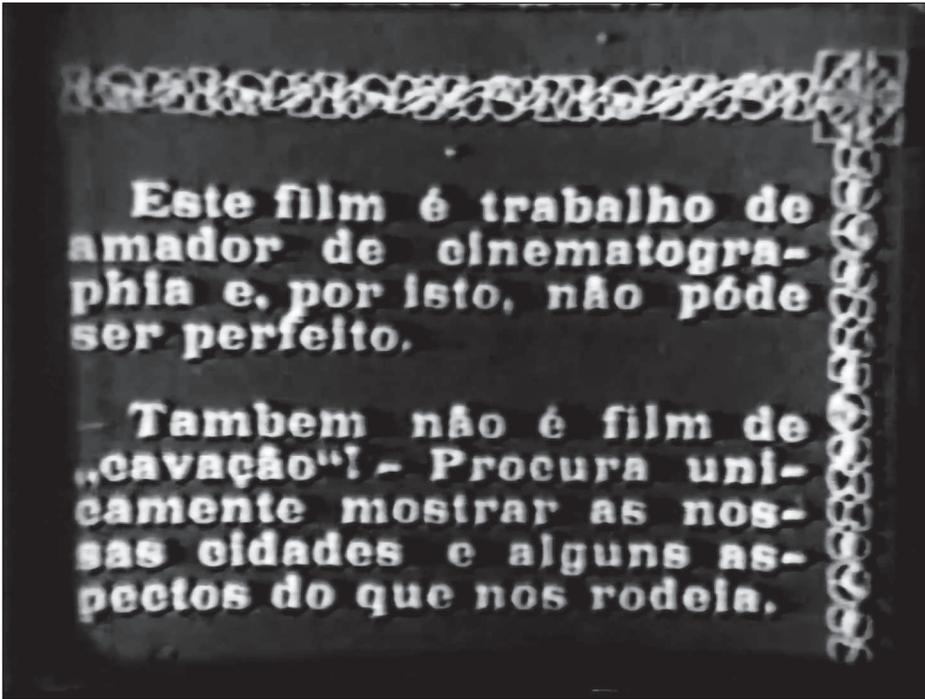
O filme se inicia com o título *Nossa Terra*, datado de 1930, que é o provável ano em que o filme foi exibido. A cartela que se segue se “desculpa” pela imperfeição da obra, clamando, além do caráter amador, não se tratar de um filme de cavação. A seguir demonstra, por meio de duas imagens iniciais, as cidades-gêmeas Porto União e União da Vitória, apresentando-as num tom de poesia simbolista – denotando o flerte do autor com o Movimento Paranista em voga no final da década de 1920.

21 Em entrevista a estas pesquisadoras, realizada em 28 de janeiro de 2021, por videoconferência.

22 Conforme informação de Josaphat Cleto.

23 Exceto pelo material disponível no *YouTube*, não pudemos ter acesso às cópias mencionadas, devido à situação de isolamento social provocada pela pandemia de covid-19.

Figura 1 – Cartela inicial do filme *Nossa Terra*



Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

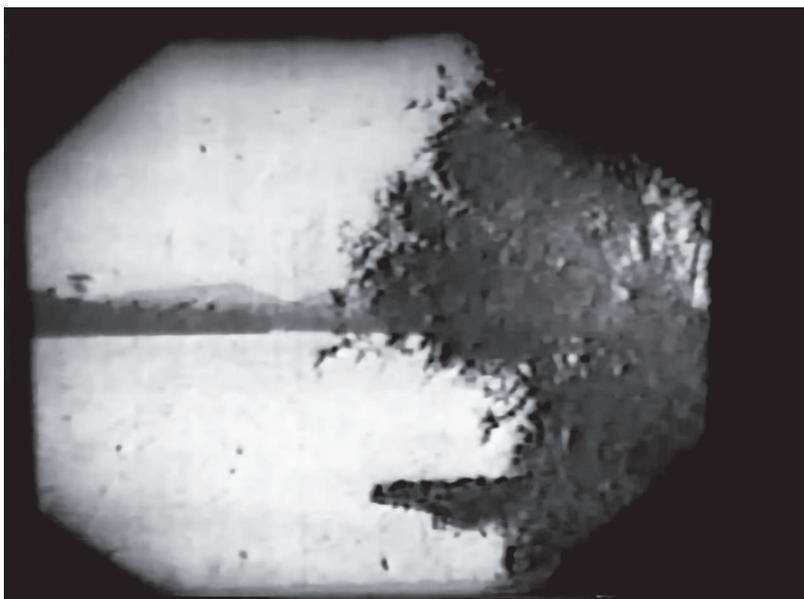
Depois desta introdução, a primeira parte do filme se dedica a imagens do município de Porto União, com uma notável atenção à paisagem natural, utilizando sobretudo o movimento panorâmico, em que a câmera se move em seu eixo horizontal. Cleto utilizou a câmera alemã Ernemann Werke 35mm, um modelo em madeira, à manivela, bastante popular na época, tanto por ser leve e de fácil manejo, quanto por produzir imagens de boa qualidade. Talvez pela simplicidade de seu equipamento, Cleto de antemão justifica o caráter amador do filme. A informação que tivemos até o momento de fechamento do texto é de que a câmera utilizada no filme *Nossa Terra* compõe hoje o acervo tridimensional da Cinemateca de Curitiba.

**Figura 2 – Câmera Ernemann Werke 35mm, exemplo do modelo utilizado por Cleto para a filmagem de *Nossa Terra***



O filme segue com “*Apanhados panorâmicos parciais [sic] de Porto União*”, com vistas de natureza, o rio *Iguassu [sic]*, molduras geométricas ressaltando a paisagem, pessoas se banhando no rio com a ponte Machado da Costa ao fundo, ruas principais em visão ampla, paisagem de araucárias – “*Um representante das nossas selvas*” –, jovens praticando esportes.

**Figura 3 – Cenas de Porto União-SC**



Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

**Figura 4 – Cenas de Porto União-SC**



Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

Tanto nas vistas panorâmicas quanto nas imagens estáticas, nota-se sempre um interesse pelo movimento e pela composição triangular do espaço, que remonta, de certa maneira, às primeiras imagens do cinema dos irmãos Lumière: um homem com uma câmera diante de um acontecimento do mundo. Numa imagem estática de paisagem, uma pessoa passa galopando velozmente. Flores se balançam ao vento. A cena do Cine-Theatro Palácio, com a saída dos espectadores de uma sessão do filme *O pirata do Panamá*, remete-nos diretamente à *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (Lumière, 1895), dos cineastas franceses, com duas diferenças notáveis: a primeira é que, no caso do filme paranaense, o público formado em sua maioria por homens está olhando para a câmera, fazendo-nos especular que este, sim, é um registro documental, diferente daquele encenado em 1895<sup>24</sup>; a segunda é o caráter social desta aglomeração, pois se na saída da fábrica o movimento é dos operários, na saída do cinema a imagem é da elite, assim declarada pelo próprio realizador na cartela que a antecede. No filme de Cleto, há um único plano mostrando trabalhadores: no Porto Cruz Machado, homens carregam tábuas em uma carroça.

24 É sabido que os irmãos Lumière repetiram a filmagem da situação, transformando-a numa encenação.

**Figura 5 - Cenas de Porto União-SC**

Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

**Figura 6 - Cenas de União da Vitória-PR**

Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

O gesto cinematográfico em si nasce como monumentalização do espaço e da vida. O que nasce em 1895 é o cinema da imagem em movimento e da ampliação do mundo, do evento social e coletivo, da sala

escura. Nesta compreensão, José Cleto, o fotógrafo de paisagens, idealizador de aparelhos diversos, não hesita em unir o potencial da câmera de filmar à grandiosidade que percebe nas cidades que o acolheram.

As cenas em Porto União finalizam com imagens de jovens praticando o *acquaplano* [sic] no rio Iguaçu. Aqui as tomadas são feitas de dentro de um barco, assumindo um ponto de vista inusitado, voltado à popa da embarcação, de frente para o jovem que plana sobre a água. Conhecendo as potencialidades e a dinâmica do seu equipamento, Cleto não se furta a encenar uma construção com profundidade de campo, passando para dentro da cabine e mostrando, ao mesmo tempo, o esportista e a Ponte Hercílio Luz. Corta para o que seria o contraplano da cena, com enquadramento muito semelhante ao anterior, mas voltado à proa, primeiro da cabine vazia e, em seguida, colocando lá dois homens, sentados um de frente para o outro, num gesto de aperto de mão, enquanto ainda se vê, lá fora, a ponte. Pelo caráter de colagem de variedades que o filme possui, não se pode inferir com segurança que se trata de uma sequência narrativa, pois que poderia configurar tanto uma continuidade de situações quanto uma simples aproximação estética das imagens, em que a cena do esportista salta para outra circunstância, em outro barco. Qualquer que tenha sido o objetivo de seu autor, o conjunto destas imagens demonstra a vontade experimental deste cinegrafista e seu conhecimento de montagem.

**Figura 7 – Cenas de Porto União-SC**



Fonte: Frames de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

**Figura 8 - Cenas de Porto União-SC**



Fonte: Frames de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

**Figura 9 - Cenas de Porto União-SC**



Fonte: Frames de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

**Figura 10 – Cenas de Porto União-SC**



Fonte: Frames de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

Após uma demonstração de “*velozes embarcações*”, passamos a visio-  
nar a cidade de União da Vitória. Aqui, após um plano geral da linha  
divisória das cidades, seguimos a ver a profusão de casas tomando a pai-  
sagem, a linha do trem, o trem em deslocamento – tema cinematográfico  
por excelência – enquadrado em *plongée* e *contre-plongée*, demonstrando  
seu dinamismo. Também vemos as ruas principais e a saída da missa.  
Um novo movimento de câmera se apresenta: depois da panorâmica que  
mostra a multidão (muito mais populosa do que a do cinema do município  
vizinho), a câmera sobe em *tilt* num ritmo mais lento e solene, dos pés até  
o topo da torre da Igreja. De uma cachoeira, seguimos para os “*últimos  
acontecimentos da nossa terra*”, numa parte que se assemelha bastante  
ao tom dos cinejornais<sup>25</sup> da época, demonstrando o General Maximino  
num desfile militar no centro da cidade. Como bem destacado por Gohl  
(2008), o militar é a única pessoa devidamente identificada pelo filme  
por meio de uma cartela escrita, embora a câmera não o destaque do  
acontecimento total. Segundo a informação nos dada por Josaphat Cleto  
em entrevista, seu pai não tinha de fato o hábito de registrar indivíduos,  
senão a paisagem e as pessoas como seus constituintes.

25 Sobre cinejornais, conferir, em *Cineastas do Paraná: Primeiros Tempos* (2020), o capítulo “Eugenio Felix e o cinejornal no Paraná”, de Beatriz A. Vasconcelos.

**Figura 11 - O trem em movimento em União da Vitória-PR**



Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

**Figura 12 - O General Maximino em revista às tropas militares**



Fonte: Frame de *Nossa Terra* (1930), de José Cleto.

Na segunda parte do filme a montagem é mais dinâmica do que na primeira, construindo junto às imagens a ideia de que em União da Vitória o progresso é mais vigoroso do que em Porto União. Juntos, os dois trechos são um conjunto de vistas que não chegam a construir o “todo” de uma narrativa, mas servem bem a um discurso ufanista, sobretudo por sabermos ser o seu autor um homem apaixonado por sua terra, tendo-lhe dedicado também obras literárias. E sabendo também que José Cleto, além de agrimensor, foi um exímio viajante e fotógrafo de paisagens, entendemos o caráter de colagem de imagens diversas, como num álbum de viagem, em que a única organização foi a divisão por cidades. Nesta colagem, ficam mais claras as diferenças do que as semelhanças entre estas duas cidades-gêmeas ou cidades-irmãs, o que reforça a ideia de monumentalização destes dois lugares, com formas, características e “personalidades” distintas.

Por outro viés, as imagens destas cidades, estas duas partes do filme, completam-se num projeto identitário, conforme a proposta modernizante do fim do século XIX. Acerca da fotografia, porém aplicável ao cinema neste caso, o historiador Boris Kossoy ressalta que “a ‘construção do nacional’ na produção cultural brasileira se dá no constante destaque da natureza exuberante, na valorização dos feitos heroicos como os contidos nas pinturas históricas representando cenas épicas da bravura dos brasileiros nos campos de batalha [...]” (Kossoy, 2016, p. 72). Destaca ainda os temas nacionalistas por excelência: o progresso material, notadamente os avanços da técnica como as estradas de ferro, agricultura, transformações urbanas, industrialização, obras de engenharia civil, triunfos militares, entre outros. José Cleto, um homem “muito brasileiro”<sup>26</sup>, cumpre nestas imagens todos os requisitos da proposição de uma identidade local marcada por eventos sociais, culturais, políticos e econômicos.

No seu modo de captação, o filme remete a algo muito semelhante ao primeiro cinema, numa década em que no Brasil já estavam sendo realizados filmes sonoros. Ainda assim, encontra ressonâncias na tensão vigente no cinema brasileiro entre a demonstração de caráter quase publicitário de aspectos da modernização frente a um desejo pelo registro da natureza, do bucólico e do selvagem. Morettin aponta uma “necessidade de trazer à tona a vida real do brasileiro obscuro com o objetivo de que o público das cidades tenha contato com o imenso Brasil desconhecido” (Morettin, 2005, p. 134). Esse registro, no entanto, forjava um Brasil de caráter “pitoresco” como apenas um aspecto do grande país já alinhado à modernidade.

26 Expressão utilizada pelo filho Josaphat Cleto para se referir a seu pai.

## Algumas notas finais

Vivemos um momento em que se espria uma série de recentes ações que buscam, de um jeito novidadeiro e interessante, uma certa identidade do cinema paranaense, sem que esta palavra identidade seja aqui tomada como princípio totalizador e essencializador. Aliás, muito pelo contrário, há uma multiplicidade de experiências sendo constatada e indagada. Por isso, não nos parece coincidência estarem efervescendo neste início de século XXI, praticamente cem anos após o empreendimento cinematográfico precursor de José Cleto e outros pioneiros, iniciativas como o Cineclubes Aurora<sup>27</sup>, a Mirada Paranaense dentro do Festival Olhar de Cinema<sup>28</sup>, os Fóruns e o Mapeamento do Audiovisual Paranaense capitaneados pela Associação de Cinema e Vídeo do Paraná (AVEC-PR)<sup>29</sup>, a ParanáFlix<sup>30</sup>, as pesquisas sobre cinema paranaense que têm surgido na graduação e pós-graduação da Universidade Estadual do Paraná (no Bacharelado em Cinema e Audiovisual, no curso de especialização em Cinema e Produção, no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo) e no curso de Bacharelado em História – Memória e Imagem, da Universidade Federal do Paraná. Todos estes movimentos<sup>31</sup>, suspeitamos, caminham em direção a uma abertura para pensar as condições de possibilidade de certos contornos (e não outros) que têm dado materialidade à realização audiovisual no Paraná e suas relações com o cinema brasileiro e latino-americano.

Pela paciência em tomar os filmes realizados no Paraná como documentos-monumentos, “como pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (Foucault, 2002, p. 15), entendemos que esta retomada de pesquisa sobre José Cleto e os pioneiros do cinema

27 Primeiro cineclubes voltado especialmente à exibição e ao debate de obras audiovisuais paranaenses, organizado desde 2019 pelo Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR).

28 Desde 2012, o Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba integra em sua programação a Mostra Mirada Paranaense, dedicada a apresentar ao público um panorama da produção audiovisual do estado do Paraná, convidando-o a conhecer as primeiras produções de jovens realizadoras/es locais, bem como a acompanhar novos trabalhos de realizadoras/es experientes.

29 Liderado pela AVEC-PR, com início em 2018, realizou-se a primeira edição do mapeamento do audiovisual paranaense, pesquisa que promoveu um diagnóstico geral do perfil de trabalhadores do audiovisual no Paraná. O objetivo é fornecer informações necessárias à elaboração de planos estratégicos de políticas públicas voltadas ao audiovisual. Os resultados deste mapeamento estão publicizados e disponíveis em: <https://mapr2018.wordpress.com/relatorio/>. Acesso em: 4 mar. 2021.

30 Criada em 2020, a ParanáFlix é uma plataforma colaborativa organizada pelo professor e cineasta Tomás von der Osten e desenvolvida para difundir produções cinematográficas produzidas em todo o estado do Paraná. Construída de forma livre, popular e coletiva, busca dar visibilidade às produções do estado, oferecendo o acesso gratuito aos filmes. Disponível em: <https://paranaflix.com.br>

31 Dentre outros que, certamente, não conseguimos mencionar, bem como os que irão surgir.

paranaense entra num processo que abre chaves para que possamos problematizar quais são as singularidades dos acontecimentos (em termos de linguagem cinematográfica, em termos narrativos, em termos discursivos) que destes filmes emergem – quais são seus fluxos de continuidade e descontinuidade históricos, temáticos, éticos, estéticos, políticos –, contribuindo, desse modo, na construção, no realçamento e na projeção de um lugar vital à história desse cinema.

No itinerário deste artigo procuramos desenvolver o argumento de que o filme *Nossa Terra* traz um realizador pioneiro preocupado em apoderar-se das imagens cinematográficas no intuito de monumentalizar alguns traços que dariam a supremacia do imaginário moderno e nacionalista do princípio do século XX no estado do Paraná, a partir da região de Porto União da Vitória. Há o anseio de constituir imagens-monumento. Imagens que querem deixar um testemunho e um testamento. Há em José Cleto, portanto, um cinema no mundo, ancorado nas movências de uma sociedade, com modos de significá-la a partir de sua posição-sujeito: um homem da elite. Dessa perspectiva, *Terra Nossa* é um ato na *polis*, é uma obra em que o político e o simbólico se entrecruzam, representando e constituindo a mentalidade hegemônica de um espaço-tempo. Reconhecer estes modos de significar nos é tarefa fundamental e, para tanto, encontrarmos-nos com o que nos dizem os arquivos e as imagens deixadas também nos colocam de frente com a urgência da preservação audiovisual.

Se mesmo o mais acessível e “completo” dos arquivos carrega consigo uma espécie de caos primordial, “trilha-se uma leitura em meio a fraturas e dispersão, forjam-se perguntas a partir de silêncios e balbucios” (Farge, 2017, p. 91), aqui a dificuldade de acesso ao material de pesquisa não pode senão propor uma junção de peças que, com boa sorte, serão ainda rearranjadas, acrescidas de outras e ressignificadas ao longo da história e por outros atores.

Mas devemos acrescentar que, tal qual a presença, a ausência é também material de estudo. A pesquisa está calcada no processo de persecução do material físico e também no sobrevoos sobre os seus conteúdos. Está, portanto, nos retalhos de filmes encontrados – que nos deixam questões sobre sua conservação – e nos trechos perdidos; está nas imagens aqui analisadas, que podem pressupor um complemento semelhante ao que já é visível; está na precariedade da imagem, que pode supor, pela imaginação, a qualidade do momento de sua produção; e está no que se vê em cena, que pode elucubrar questões sobre o que se deu à mostra e o que foi escolhido esconder. Ao nos apropriarmos da ideia de que “o não filmado critica o filmado” (do cineasta alemão Alexander Kluge),

podemos refletir sobre algumas ausências na obra de José Cleto, como a imagem do trabalho, das mulheres, das crianças, das pessoas humildes, bem como podemos fazer questões sobre a composição etnográfica dos ambientes geográficos retratados.

Os obstáculos enfrentados por estas pesquisadoras para localizar a obra audiovisual, bem como as informações do universo ao seu redor, possibilitam-nos também voltar a atenção, como dissemos, à questão da preservação audiovisual no mundo e sobretudo no Brasil, marcado por descasos e perdas significativas ao longo do tempo. A título de definição, a preservação audiovisual consiste no “conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual” (Brasil, 2016, p. 1). Inclui as obras e seus materiais correlatos, o que atribui aos itens deste conjunto o status de *documentos*, sendo, portanto, relevantes histórica, artística e socialmente.

Dentre os numerosos e expressivos problemas elencados no contexto da preservação no Brasil, constantes no Plano Nacional de Preservação Audiovisual, destacamos a instabilidade do setor, a desarticulação das instituições, os desafios do ambiente digital, a desvalorização do assunto por parte do Estado e da sociedade, a carência e má distribuição de recursos, a legislação inadequada, a precariedade de infraestrutura das instituições de guarda, entre outros. Neste ambiente historicamente precarizado, torna-se um grande desafio não apenas localizar os materiais para pesquisa, mas garantir que sejam preservados e difundidos, perguntar e formular hipóteses sobre as ausências e, neste sentido, a prática da pesquisa presta um serviço indispensável para a garantia do direito à memória.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**. Versão aprovada na Assembleia Geral Ordinária da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual de 27/6/2016. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2021.

CLETO, José (dir.). **Nossa Terra**. Porto União/ União da Vitória: Cleto Porto Film., 1930. 11,46 min. P/b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5vBmVd25wqg&ab\\_channel=PauloJosedaCosta](https://www.youtube.com/watch?v=5vBmVd25wqg&ab_channel=PauloJosedaCosta)

CLETO, José. **Eu vi cair o último pinheiro**. Exemplar 645 (de 1000). União da Vitória, PR: Editora Livraria Cleto, 1947.

CLETO, José. **Grimpas e Folhas do Sertão**. (Diário dum Agrimensôr). Exemplar 203 (de 500). União da Vitória, PR: Editora Livraria J. Pacheco Cleto, 1948.

CLETO, José. **A volta do homem que não podia pensar...** Exemplar 171 (de 1000). União da Vitória, PR: Editora Livraria Cleto, 1955.

FARGE, Arlette. Sentido e veracidade. *In*: FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. Tradução Fátima Murad. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002. p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOHL, Jefferson Willian. "Cinema em Porto União da Vitória: uma abordagem social entre os anos 1929-1951". *In*: MARTINS, Ilton Cesar; GOHL, Jefferson Willian; GASPARI, Leni Trentim (org.). **Fragmentos de memória, trechos do Iguçu**: olhares e perspectivas de história local. União da Vitória, PR: FAFIUV, 2008. p. 101-124.

IURKIV, José Erondy. Romário Martins e a historiografia paranaense. **Educcere – Revista da Educação**, Toledo/PR, Unipar, v. 2, n. 2, p. 123-132, jul./dez. 2002.

KOSSOY, Boris. A construção do nacional na fotografia brasileira: o espelho europeu. *In*: KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/História-e-Memória.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2021.

MALUCELLI, Odilon. **Jornal O Comércio**. Ed. 6451 – Porto União-SC; União da Vitória/PR, 14 jul. 2020.

MELO JR., Cordovan Frederico de. **Cine Luz no tempo do cinema**. União da Vitória, PR: Fundação Municipal de Cultura, 1996.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.

SANTOS, Francisco Alves do. **Dicionário de cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. Eugenio Felix e o Cinejornal do Paraná. *In*: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (org.). **Cineastas do Paraná – Primeiros Tempos**. Prefácio de Rosane Kaminski. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCINEAV, set. 2021.

WIKIPEDIA. **Verbete José Cleto**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/JoséCleto>. Acesso em: 31 jan. 2021.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. João Baptista Groff e a representação documental de eventos históricos: “O cinema de cavação”. *In*: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (org.). **Cineastas do Paraná – Primeiros Tempos**. Prefácio de Rosane Kaminski. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCINEAV, set. 2021.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# VISUALIDADE E CONTRACOLONIALIDADE: aspectos de uma estética macumbeira no cinema negro brasileiro<sup>32</sup>

*Kariny Felipe Martins*

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Colonialidade do saber e o Cinema Brasileiro em disputa

Desde o chamado giro decolonial, proposto por pensadores do grupo Modernidade/Colonialidade no final dos anos 1990, bem como os processos de descolonização dos países africanos e identificação de outros autores e pensadores fora do eixo ocidental, o mundo contemporâneo tem intensificado as críticas e discussões acerca de um olhar eurocentrado por e para o mundo. Com teorias que envolvem processos decoloniais, descoloniais e contracoloniais<sup>33</sup>, as relações que são postas entre quem observa o mundo e que mundo é esse que é observado, tem realocado outros sujeitos que ficaram de fora na construção de um mundo impossível para todos – o mundo como conhecemos – tentando reconhecer os dizeres possíveis a partir da borda.

O discurso moderno não só produziu uma visão homogênea da vida, como possibilitou com que outros modelos de existência não fossem visíveis a sua dominação, uma vez que incorporou o racionalismo como prática essencial de leitura do mundo, tendo como máxima a frase do filósofo francês René Descartes “Penso, logo existo”. A partir disso, a elaboração a partir do intelecto se torna parte constitutiva do que é ser humano, atribuindo a ideia de valor que mais tarde se desenvolve como sistema econômico capitalista (Silva, 2019). Desta forma, a idealização do colonialismo do saber – entre tantas outras formas – está posta.

Dentre as questões constitutivas da colonialidade do poder/saber está a separação da ideia de corpo e mente, algo que está intimamente ligada a formação do cristianismo, extermínio das religiosidades africanas

32 O presente texto foi publicado pela primeira vez na coletânea **Arte, Cultura e Subjetividades**: perspectivas anti-coloniais e decoloniais. Paranavai: M&C Editorial, 2024. Organizada por Claudia Priori, Maria Cristina Mendes e Beatriz Avila Vasconcelos. Trata-se de uma obra derivada de pesquisas do Grupo de Pesquisa em Arte Cultura e Subjetividades, ligado à Linha 1 do PPG-CINEAV.

33 Decolonial se refere ao processo de rompimento com a colonialidade pensado a partir da América Latina, já o descolonial se refere ao processo de superação do colonialismo atrelado as lutas anticoloniais de países colonizados. O contracolonial é empregado em relação à um contraponto radical da decolonialidade.

e indígenas, já que o sistema-mundo implantado constitui o racismo como princípio organizacional. Isto é evidenciado, por exemplo, quando analisamos as retomadas da palavra e conceito de *macumba* ao longo da história afro-brasileira ou as retomadas do que atualmente é denominado *xamanismo* na América Latina. Nos dois exemplos citados, há um percurso comum que os unem: a prevalência de outras e novas subjetividades como participantes ativos da história do mundo reinscrevendo e fabulando um passado que está colapsando.

A partir deste momento, novas relações sociais são forjadas para fora das estruturas colonialistas, uma vez que é a partir de um outro corpo-território (Haesbaert, 2021) que as novas configurações do saber serão formuladas. É a própria ideia de corpo-território que movimenta as operações que reconfiguram as existências subalternizadas, contraponto a lógica da colonialidade de saber, já que ao empregar o conceito de território no debate das perspectivas latino-americanas, é entendido que a configuração do corpo-território parte dos debates e de “proposições de pesquisadoras feministas e do movimento indígena, atentaram para o poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto de exercício do poder e como sujeito (corporificado) de existência” (Haesbaert, 2021). Nesta perspectiva, o território se amplifica e estabelece outros significados, uma vez que as disputas que demarcaram o espaço geográfico expandem para as corporeidades individuais – que no campo simbólico estão atuando a partir de seus grupos sociais –, já que no entendimento de Aníbal Quijano, a formação da América Latina no processo colonial se deu a partir da colonialidade, tendo a corporeidade como um nível decisivo das relações de poder. Ou seja, é o corpo que foi implicado em todo o processo de exploração e violência: nos castigos, na fome, na repressão, nas doenças.

Em uma leitura decolonial, a defesa do território torna-se a defesa da própria vida, considerando as novas ontologias afirmadas a partir dos corpos-territórios pluriversarizados. Neste embate de disputa, não apenas a subjetivação está comprometida com as negociações de outras e novas leituras de mundo, mas o próprio entendimento do que é a nação. É o que propôs a antropóloga e intelectual Lélia Gonzalez ao conceitualizar a *América Ladina*. Para a autora, é necessário um novo olhar para as formações histórico-culturais do Brasil e América Latina, atentando-se para as contribuições africanas e indígenas para a consolidação de um país como o Brasil, como por exemplo, a língua que foi amplamente modificada por estas contribuições, uma vez que as influências das palavras no que viria a se formar o português – ou melhor, *pretuguês* – deram-se em um cruzamento de palavras de diversas etnias. Para Gonzalez,

Essas e muitas outras marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano me levaram a pensar a necessidade de elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas no caso brasileiro e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências da interdisciplinaridade. Desse modo, comecei a refletir sobre a categoria de amefricanidade (Gonzalez, 2020, p. 129).

Ao defender a categoria de amefricanidade, a autora defende sobre a constituição de uma identidade nacional, visto que entender as ramificações das relações que se deram ao construir o que hoje é conhecido como América Latina, e neste caso, o Brasil, é indagar o que é tido como cultura popular, uma vez que classificações como essas permanecem sendo uma leitura eurocêntrica. Grada Kilomba (2019) define o colonialismo como uma ferida aberta, nunca tratada. “Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta e outras vezes sangra”. No contexto brasileiro as feridas causadas por este período histórico permanecem latentes já que as populações negras vivenciaram um processo de branqueamento que ainda hoje são atualizadas. Porém, amefricanidade não é definida apenas no contexto geográfico mas sim uma categoria com implicações política e cultural que possibilitam uma nova perspectiva da “América como um todo (Sul, Central, Norte e Insular)”. E ainda,

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos iorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (González, 2020, p. 135).

Assim, assumir a amefricanidade comportaria um sentido amplo que envolve ontologias e visões de mundo pluriversalizadas – como o conceito de corpo-território – porque desta forma as categorias que envolvem as populações dessa América Latina poderiam ultrapassar os limites impostos pela visão heterogênea eurocêntrica empregada no colonialismo, que são manifestadas em, por exemplo, estereótipos ou em uma visão mitificada de África, deixando com que amefricanos centralizem suas ideologias – e no caso deste capítulo, suas estéticas – para dentro das experiências que os constituem: das experiências históricas, culturais e individuais.

Neste sentido, ao situarmos estas novas disputas no tempo presente se deve considerar o campo da visualidade como uma estratégia

de convite a se olhar novas possibilidades de mundo (vida). É notável que os sentidos das imagens foram ampliados no decorrer do século XXI, como consequência dos entendimentos do que está em disputa: é a construção de novos signos que corroboram ou não com as ruínas do sistema-mundo colonial. No cinema, essas disputas podem ser encontradas vigorosamente a partir dos anos 1960 nas discussões sobre Cinema Latino-americano e nos debates do pioneirismo do Cinema Africano.

Em contrapartida, os anos 1970 vivenciaram contribuições ideológicas que também se comprometem a disputar o sentido de identidade nacional que os movimentos citados acima estavam debatendo. É o caso de Abdias do Nascimento<sup>34</sup> e Beatriz Nascimento<sup>35</sup> que compartilhavam escrituras e conceitos a partir da ideia de Quilombo como movimento cultural e símbolo de resistência das populações negras brasileiras. No mesmo ano, Abdias do Nascimento lança o quadro intitulado “*Okê Oxóssi*”, uma releitura da bandeira nacional que vinha sendo alvo de tomada por parte de conservadores e militares. Ou seja, o símbolo máximo nacional também estava em disputa.

**Figura 1 – OKÊ OXÓSSI**



Fonte: Abdias do Nascimento (1970).

- 34 Abdias do Nascimento foi um intelectual negro – e também professor universitário, artista plástico, poeta e seguiu carreira política – criador do TEN Teatro Experimental do Negro, onde defendia a valorização da cultura negra. É autor da ideia de Quilombismo, em resposta ao racismo institucionalizado, propondo um movimento político dos negros brasileiros. Ver mais em [http://www.abdias.com.br/movimento\\_negro/quilombismo.htm](http://www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm)
- 35 Beatriz Nascimento foi uma intelectual, historiadora e poeta negra brasileira. Sua ideia de quilombo compreendia uma noção simbólica para além do espaço-território histórico, uma reinvenção de lugar que produz novos agenciamentos para corpos negros.

A partir desta imagem, o que se propõe a pensar aqui é: o que poderia ser imagens decoloniais que sejam referências da cultura brasileira? Aquela que, não retomando à práticas colonialistas – vide Cinema Novo e Retomada do Cinema Brasileiro – poderia nos indicar uma quebra ontológica com o mundo em ruína? Alguns indícios para estas questões serão apresentados neste texto ao buscar uma *Estética macumbeira* no cinema negro, mas antes disso é preciso compreender que há de se criar imagens de emancipação para fora do Infinito colonial (Silva, 2019), ou algo que para a historiadora Saidaya Hartmann será elencado como imaginário abolicionista, indicado como uma libertação: “o corpo de seu recrutamento para a servidão, para não ser mais criado como um projeto reprodutivo do mundo” (2020, s/p). O corpo aqui pode ser entendido como o corpo-território e é o campo em disputa quando é posto em relação as imagens instauradas no campo simbólico.

Jota Mombaça evoca a diferença como marcador enquanto processo de distinção de mundo, quando essas categorias não suscitam, necessariamente, uma explicação ao sistema-mundo que o compõe, uma vez que outros enunciados de experiências estão sendo postos a serem lidos para além do cercado do sistema colonial. Dessa forma, a autora escreve:

Se, em opacidade, a diferença não pode ser consumida ou extraída, talvez possamos criar uma ficção poética e conceitual em que o “opaco” é uma das formas de dizer “quilombo”, e assumir, assim, que a encruzilhada da vida negra está situada sobre um labirinto de túneis que conduzem da plantação cognitiva à floresta e da floresta ao assentamento fugitivo. Assim, em vez de retornar ao domínio do valor e recuperar uma posição ao marco do realismo poético colonial (tornando-se um ente no cativeiro do mundo como conhecemos), essa diferença (que tem tantos nomes quanto formas e ao mesmo tempo não tem nome e nem forma) transpõe o cercado da plantação cognitiva e cerca o sistema que lhe cercou. Como um raio fugitivo uma rebelião misteriosa, uma abundância de vida negra atravessando a plantação (Mombaça, 2020, p. 11).

Ao trazer o termo opacidade como uma estratégia de ficção poética dentro das relações da diferença, Mombaça está se relacionando tanto com o termo elaborado por Edouárd Glissant – aquilo que não é compreensível a todos, a diferença que distingue ao mesmo tempo que celebra as subjetividades, a lacuna necessária para o *direito à diferença* – quanto ao pensamento de Denise Ferreira da Silva (2019), que articula as estratégias de permanência do corpo negro dentro do sistema-mundo moderno. Quando esses elementos são emitidos, é no sentido de trazer a

concepção e a proposta de Cinemas Negros para além da chave de representação, uma vez que se entende que:

A chave da representação parece insuficiente diante do gesto [...] que diz respeito a uma recordação da memória em jogo de forma que ela desarticule a linearidade temporal e, conseqüentemente, provoque outro modo de conhecer e estar no mundo. A negritude deixa, então, de ser somente um tema ou apenas o pretexto fixo para o funcionamento da dialética racial, apresentando-se como gesto disruptivo que desloca profunda e irreversivelmente concepções sobre racialidade, imagem e mundo. A representação não é o fim (Santos, 2020, p. 21).

Ou seja, é preciso criar imagens que estejam intimamente conectadas a uma nova acepção de mundo que não esteja inscrita no sistema-mundo colonial. Quando se evoca o sentido de representação, é no desejo de estabelecer uma compreensão entre a imagem que é lida e quem a lê. O que se propõe aqui é quebrar com o infinito colonial a partir de uma proposta de *estética macumbeira*, entendendo que nesse contexto, é uma forma de produzir novos mundos que estejam intimamente ligados à produção de vida em contraponto ao que foi e é criado pelas ontologias colonialistas.

## Por uma estética radical: recusas e negociações

Considerando a violência como um elemento fundador do período colonial, no processo de descolonização proposto por Frantz Fanon, a violência viria como uma resposta ativa, o que seria nas palavras de Jota Mombaça<sup>36</sup> como uma redistribuição da violência, uma vez que o estado de morte pressuposto pelos colonialismos se evidenciam no cotidiano de todos(as) aqueles(as) que foram condenados à Terra a circulação de imagens que codificam essas violências vividas diariamente seria uma maneira de redistribuí-la. Assim, ela se torna um gesto de confronto e autocuidado, uma vez que está confrontando a guerra que já foi declarada à pessoas que não correspondem a ordem do mundo (homem, branco, ocidental, hétero).

Nesse contexto, as proposições de imagens que se recusam a fortalecer o sistema- mundo imposto tendem a se colocar nesta “redistribuição da violência”, ou no que a pesquisadora Cíntia Guedes nomeia como Cativoiro estético: uma forma de aprisionar imaginários coletivos acerca de performances e arte negra. Pode-se entender que as políticas

36 Ver mais em [https://issuu.com/amilcarparker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_da\\_vida](https://issuu.com/amilcarparker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vida)

de visibilidade e representação que foram amplamente difundidas nos anos 1970 como uma maneira de reduzir as desigualdades simbólicas no campo do cinema, por exemplo, não são suficientes para propor uma fuga deste infinito colonial, uma vez que elas versam com propostas estéticas já convencionadas por este sistema-mundo.

Logo, a proposição de uma estética macumbeira se aproxima do diálogo com o pensamento negro radical: uma recusa a reiteração das violências causadas pelo sistema- mundo colonial e suas práticas, uma libertação a estas ontologias, bem como um atento às reformulações de estruturas que possam fortalecer um sentido de pretitude (Silva, 2019). Um refúgio que se dá em outra ordem. Ao indagar imagens de arquivo do período escravocrata, a historiadora Saidiya Hartman lança uma questão fundante para o que está sendo proposto aqui: “Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos conhecer?” (2019, p. 108) e ainda, “Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de ‘exumar gritos enterrados’ e reanimar os mortos?” (2019, p. 109). Essas perguntas estão relacionadas ao que a autora nomeia como fabulação crítica, uma forma de, ao revisitar momentos históricos onde a violência era a gramática fundante e que ainda sim opera em sentidos mais amplos, possa-se questionar: como revisitar estas imagens sem reiterar a violência?

Desta forma, pensar em uma estética que se recusa a reiterar a violência é uma forma de estabelecer um campo de fuga imagética, pois ao reconhecer outros modos de disputar as visualidades se pode estabelecer um lugar e sentido que estejam mais próximos de uma pretitude – que na concepção de Denise Ferreira da Silva, seria espaço de brecha que não corresponde ao sistema-mundo operante. E entendendo que pessoas negras têm como única possibilidade o espaço de criação – nas palavras de Denise Ferreira da Silva –, “como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (Silva, 2019, p. 21) essa criação se dá em movimento a partir de seus corpos-territórios – nos quilombos e nas macumbas.

## **Da quebra à uma proposição de estética macumbeira**

O sentido estético aqui é compreendido a partir da ideia do regime estético de Jacques Rancière (2009). Para o autor, um regime estético das artes opõe dois regimes de historicidade, uma vez que o passado está presente sendo alocado a partir de uma reinterpretação da arte e que também é um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas

de visibilidade e modos de pensabilidade que implica em uma formação de pensamento. A partir disso surge o que ele também denomina como *partilha do sensível* que seria um sistema que evidencia a existência de um comum a partir de um recorte de evidências, um comum partilhado. A partilha do sensível considera o tempo e o espaço como meios de significação da onde parte o sujeito. Desse modo,

Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (Rancière, 2009, p. 16).

Assim, uma estética pautada na partilha do sensível visa ser um fragmento do que pode ser entendido como experiência e que pode, conseqüentemente, ser uma quebra entre o regime representativo que neste contexto de visibilidade organiza o mundo hierárquico, sendo, portanto, uma forma de *ser sensível*, um estado de suspensão necessário ao mundo ordenado. Édouard Glissant elabora a ideia de poética da relação como uma estética do caos-mundo: é a ordem oculta de um mundo que não faz parte da hierarquia do mundo, ou seja, do mundo ordenado. Para ele, “A poética da Relação (que é, então, uma parte da estética do caos-mundo) pressente, supõe, inaugura, reúne, espalha, continua e transforma o pensamento desses elementos, dessas formas, desse movimento” (Glissant, 2021, p. 123).

A opacidade enquanto referencial de quilombo para Mombança retorna aqui como uma forma de pontuar essa estética *sensível-relacional*. Em uma categoria do sistema-mundo operante, uma proposta de estética sensível -relacional tem um caráter opaco, onde uma barreira de leitura é necessária para a construção de uma ordem singular, onde não há possível ter uma totalidade de compreensão. É aí que prevalece diferença do mundo operando em liberdade, sendo necessário “preservar as opacidades, criar um apetite pelas obscuridades propícias às transferências” (Glissant, 2021, p. 149). É necessário um direito à diferença!

Atentando a essa questão, entende-se que o Movimento de Cinema Negro condicente a este texto é aquele que no conceito de *Film Blackness*, empregado por Michel Boyce Gillespie em *Film Blackness – American Cinema and the Idea of Black Film* (2016), é entendido como filmes de experiências negras. De modo a entender as características que diferenciam o Cinema Negro no campo brasileiro e no campo estadunidense, mas trazendo para este texto o que corresponde ao Cinema Negro pautado nas imagens negras

que o antecederam, ou seja, trazendo como ponto em comum a contraposição do Cinema Negro – ou *Black Film* – enquanto uma resposta de caráter representacional e transparente<sup>37</sup>. Gillespie sustenta a ideia de que o *Film Blackness* seja compreendido como filme baseado nas experiências negras, além de defender sua importância considerando a oferta crítica de potencialidades para o entendimento da negritude como multidisciplinar e sendo uma forma de entender estética, performance, história cultural e política, ademais da racialidade marcada na construção fílmica.

Thus blackness functions as an interpretative and creative process that bears out what Kimberly Benston recognizes as an enduring lesson of black cultural nationalism: “[Blackness] is not an inevitable object, but rather a motivated, constructed, corrosive, and productive process” (Gillespie, 2016, p. 5)<sup>38</sup>.

E partindo desse pressuposto, o que poderia ser uma ontologia de pretitude que se pusesse em disputa ao não contrapor, mas sim em elaborar outro sentido a partir de seu corpo-território? É nesse caso que as produções de vida se enquadram.

No dicionário, a palavra macumba pode ser lida como um instrumento musical de percussão de origem africana. No popular, ela é a ritualística de um sincretismo que combina as religiões de matrizes africanas com o cristianismo, dado ao seu percurso no período escravocrata. Ou ainda, é o nome dado ao próprio despacho às oferendas nas encruzilhadas. Vários significados a uma palavra que tem seu firmamento do outro lado do Atlântico, onde as tecnologias de um bem-viver<sup>39</sup> tiveram de ser inventadas e cruzadas para que houvesse uma garantia de sobrevivência. Ao decorrer do século XX, o significado em torno da palavra foi combatido, atribuindo à ela percepções negativas e redutoras, mas assim como sua prática, ela segue sendo fabulada e forjando novos lugares. Ou seja,

A Macumba é recursiva, está sempre em formação e dribla qualquer identidade estável. Ela é inassimilável por completo. Isto quer dizer que podemos reposicioná-la nessa conversa de muitas maneiras.

37 Transparência, na perspectiva de Edouárd Glissant, seria um aspecto visível, aquilo que pode ser explicado e compreendido.

38 Assim, a negritude funciona como um processo interpretativo e criativo que confirma o que Kimberly Benston reconhece como uma lição duradoura do nacionalismo cultural negro: “[A negritude] não é um objeto inevitável, mas sim um processo motivado, construído, corrosivo e produtivo]”. Tradução livre.

39 *Buen-Vivir*. Conceito nascido da língua kichwa (originalmente Sumak Kawsay), que dentro da teoria de Alberto Acosta (2016), amplifica a ideia de imaginar alternativas para novos mundos a partir de técnicas encontradas em sociedades ancestrais.

Macumba são os ritos cosmológicos, individuais e coletivos, em uma diversidade espantosa de práticas e relações. Macumba não se esgota na síntese cristã do Candomblé e da Umbanda, é ao mesmo tempo um termo genérico e particular (Oliveira, 2022, s/p).

As acepções do sentido macumba, como visto acima, foram alargadas. Assim como os saberes que cruzaram o Atlântico sofreram transformações ao serem atravessados por diversos povos e suas raízes culturais, não se sabe a precisão de sua origem. Sua expressão, possivelmente, vem do Quicongo, uma língua falada no nordeste do Congo. Para os pesquisadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), a expressão seria um indicativo aos encantadores de corpos e palavras que podem estimular a ordem da razão, propondo “maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte” (p. 6).

Num sentido amplo, para Simas e Rufino (2018), macumba seria definida como símbolo das marcas da diversidade subalternizadas, “uma potência híbrida que escorre para um não lugar, transita com um ‘corpo estranho’ no processo civilizatório, não se ajustando a política colonial e ao mesmo tempo o reinventando” (p. 15) É também uma maneira de ler a poética do mundo tendo o encanto como ciência, uma cosmovisão das perspectivas negros-africanas e indígenas para fora dos regimes de verdade ocidentalizados. Uma *epistemologia das macumbas se encontra no repertório das inventividades criadas a partir das encruzadas, que para os autores, são perspectivas de mundo. Já para Castiel Vitorino Brasileiro – psicóloga, escritora e artista –, o sentido de Macumba está na atualização dos saberes bantu. Para ela,*

Artistas macumbeiros são aqueles que se utilizam (com cuidado e responsabilidade) de fundamentos de alquimias africanas para manipular vidas (de todos os reinos) numa diversão contrária aos usos que a colonialidade faz. Artistas macumbeiros usam da arte (criação de objetos e instrumentos) para proliferar vida (Brasileiro, 2021, p. 238).

Castiel Vitorino Brasileiro nomeia como estéticas macumbeiras um percurso artístico em que a proliferação da vida se faz presente e a própria ideia de estética esteja em sincronia com a tradução da vida. Ou seja, podemos pensar as estéticas macumbeiras como categorias de rompimento com a colonialidade em que as experiências das cosmovisões negros-africanas produzam uma fuga neste sistema-mundo. Uma vez que compreender a dimensão dessas categorias é entender um espaço de

encantamento poético-político, o conceito de *film blackness* se encontra aqui, também, agindo como uma das formas de experienciar este mundo por meio de um corpo-território negro.

A partir de uma cartografia do cuidado, há de se estabelecer uma *condição exuúaca* (Brasileiro, 2021), aquela que é capaz de não ser capturada – novamente – pelos condicionamentos prescritos pelas colonialidades. Isso porque, considerando o corpo como matéria de contestação, ele pode inaugurar uma potência de construir novos modos de ser sujeitos, uma vez que a condição da imprevisibilidade – encontrada em Exu e nas encruzilhadas – é um ponto essencial que demarca uma saída das “orientações emocionais e cognitivas prescritas pelo mundo que o forma” (Brasileiro, 2021, p. 236). Assim, podemos pensar o corpo negro como um espaço de terreiro (Simas; Rufino, 2018), já que assenta saberes encantados. Esse corpo é talhado, envolvido, vestido e banhado a partir de outras gramáticas relacionais que o vigoram e potencializam, fazendo com que a reinventem “as possibilidades de ser/estar/praticar/encantar o mundo enquanto terreiro” (Simas; Rufino, 2018, p. 50). Portanto, uma estética macumbeira aqui é entendido como uma codificação de um encontro de cura, onde sua leitura simbólica perpassa gramáticas assentadas nas tradições negro-brasileiras, sendo possível aspirar uma outra cosmovisão para as práticas do Cinema Brasileiro.

## A condição exuúica no cinema negro brasileiro

Aqui serão apresentados dois filmes curtas-metragens que codificam o que está sendo elencado aqui como estética macumbeira, cada qual a sua forma, não a partir de uma categoria que possa ajustar as narrativas em agrupamentos totalizantes, mas sim em fragmentos que possuem a condição exuúaca, proposta por Castiel Vitorino, uma característica que esteja situada na encruzilhada produtora de vida.

O primeiro a ser analisado é o filme *Rã*<sup>40</sup> (Ana Flavia Cavalcanti; Julia Zakia, 2019), onde, a protagonista Val e suas duas filhas vivenciam um ritmo de vida que precisa ser reinventado cotidianamente. O filme inicia com Val acordando as filhas para arrumar um problema: uma forte chuva provoca goteiras na pequena casa, precisa juntar os colchões para que as três não se molhem. Mãe solo, Val se encarrega de cuidar das filhas, que têm idades entre 5 e 7 anos, cuidadosamente antes de leva-las à escola e iniciar a jornada de trabalho cruzando a cidade.

40 O filme pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=9PehNnKzrbl&t=931s>



Fonte: Frame de *Rã* (2019).

Durante os 15 minutos de filme, as dificuldades que envolve uma mãe solo na periferia de São Paulo são elencadas cuidadosamente, apresentando uma experiência do que é ser uma pessoa negra no Brasil – algo lido facilmente pelos colonialismos: os percalços entre morar, comer, cuidar e viver de um corpo (território) negro. Porém, a chave que aqui é entendida como estética macumbeira é explicitada no momento em que Val é abordada por um pedido inusitado: ela precisa cuidar de uma carga. Carga esta que é desconhecida pela personagem e que gera, na narrativa, um momento de tensão. Considerando as problemáticas relacionadas às realidades das populações negras no Brasil, é ativado no(a) espectador(a) uma série de possibilidades do que pode ser esta carga que precisa ser guardada com cuidado. No entanto, é aí que se encontra a *condição exuística*, a imprevisibilidade e contradição do que é este material guardado: carne de rã que seria descartada no lixo. Ao abrir a sacola com as rãs mortas, Val e suas filhas se surpreendem com o que encontram e a partir disso a encruzilhada produtora de vida é alcançada: mulheres se reúnem em torno das vasilhas que limpam, banham e preparam as carnes de rã que serão aproveitadas e virarão alimento para a comunidade. Naquele momento, o quintal de chão batido de terra de Val se torna terreiro – uma prática que é estabelecida a partir das produções diaspóricas que reinventam significados a partir dos cruzamentos entre experiências (Simas; Rufino, 2018). É ali que os corpos-territórios de homens, mulheres e crianças negras experienciam suas existências a partir de um outro sentido, criando uma cartografia do cuidado – bebendo cerveja, comendo carne de rã, rindo, contando história e produzindo vida.



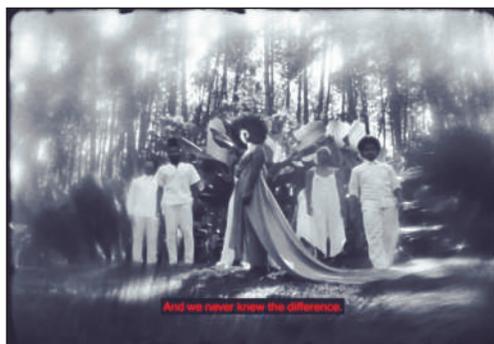
Fonte: Frames de *Rã* (2019).

Outro filme que nos interessa para a proposição deste texto é o curta-metragem *Tereza Josefa de Jesus*<sup>41</sup>. A partir das escriturais<sup>42</sup> Juliana Jesus – protagonista, roteirista e codiretora do filme juntamente com Samuel Costa – é o prelúdio de um novo registro para pensar uma

41 O filme pode ser visto em: <https://vimeo.com/673587093>

42 Termo cunhado pela autora Conceição Evaristo que diz respeito a uma dupla dimensão que envolve a literatura a partir de mulheres negras: a vida ampliada na vivência de cada pessoa ao mesmo tempo que cada uma escreve a partir do mundo que conhece/enfrenta.

visualidade negra em que imaginação e realidade não correspondem, necessariamente, a antíteses. “Atrás de um espírito livre existe sempre uma coluna envergada”. Com esta frase, os diretores traçam a trajetória de uma filha – Juliana – que perdeu a mãe – Tereza, “a mulher que levantou concreto”. Entre as fases da dor divididas entre negação, raiva, negociação, depressão e aceitação da morte da mãe, *Tereza Josefa de Jesus* anuncia que a gira não pode parar. O curta-metragem de sete minutos é narrado a partir de uma poesia escrita por Juliana de Jesus, onde ela narra o processo de perder a mãe devido ao descaso do serviço público de saúde. Nesse curto espaço de tempo, as imagens criam ambientações que quebram com a expectativa do sistema-mundo em curso ao propor uma cosmovisão a partir de uma leitura negro- africana do ciclo de vida e morte. A condição exuísica aqui está demarcada durante todo o filme, uma vez que os diretores criam subsídio para que, ao falar de uma morte de um corpo físico, uma ontologia de vida seja convocada por meio das imagens em movimento.



Fonte: Frame de *Tereza Josefa de Jesus*.

A narração de uma poesia marcada pela força e o sentir de cada palavra é atrelada a uma trilha sonora que vagueia por sons instrumentais, berimbaus, atabaques, pontos de umbanda e silêncios. Por intermédio dos sons, somos encaminhados para um outro espaço de episteme, onde a cura faz parte de uma gramática ancestral, tornando encantado aquela que empresta o corpo como espaço de transformação. Em *Tereza Josefa de Jesus* o encantamento se dá a partir de toda experiência de Juliana que, ao perder a mãe, precisou ressignificar seu estado de vida. Os movimentos de câmera aqui acompanham a dança atribuída pelos signos que o filme propõe, tornando-se um corpo vivo que participa do cinema de *gira*<sup>43</sup>

43 Termo que vem sendo elencados dentro da crítica do cinema brasileiro em relação à uma proposta de cinema que cria um dispositivo de libertação coletiva. O cinema como possibilidade de girar (e curar) o mundo. Ver mais em: <http://revistacinetica.com.br/nova/bernardo-juliano-cinema-de-gira-2021/>

que a imagens e sons acabam indagando. Ao recusar permanecer na dor e criar sua própria experiência de atravessamentos de estados emocionais, Juliana – protagonista e codiretora – de forma ritualística, quebra com a expectativa gerada pelo sofrimento psíquico conhecido desde os tempos coloniais, dando impulso a imprevisibilidade que conecta vida e morte; morte e vida em um só espaço circular. O filme finaliza com os tambores anunciando a boa nova. “Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida” (Simas; Rufino, 2018, s/p), deixando vir à tona, a pedagogia do tambor.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização



Fonte: Frames de *Tereza Josefa de Jesus*.

## Considerações finais

O presente texto visou contribuir para uma análise que pudesse responder a seguinte pergunta: o que poderia ser imagens decoloniais que sejam referências da cultura brasileira? Considerando a disputa entorno dos símbolos nacionais que se ampliam para o Cinema, o entendimento de uma estética macumbeira propôs uma ruptura com as categorias de sistema-mundo ao trazer uma noção da macumba como uma estética produzida por uma *episteme* que se construiu no Brasil em resposta às colonialidades aqui trazidas. Dessa forma, a noção de estética macumbeira dentro do Cinema Negro nos faz pensar em uma nova categoria para o Cinema Brasileiro, considerando perspectivas amefricanas de entendimento.

Defendidas a partir do pensamento negro radical e das cosmovisões negro-africanas, uma estética macumbeira foi aqui apreendida como uma possibilidade de romper radicalmente com as propostas ainda demarcadas pela colonialidade do saber, uma vez que considera os corpos de homens e mulheres negros como os territórios em movimento que codificam fugas para as ontologias criadas pelo mundo em ruínas, concebendo os encantamentos a partir de uma cosmovisão negro-brasileira como uma condição exuística produtora de vida, como uma proposição contracolonial de conceber quilombismos vivos.



Fonte: Frame de *Tereza Josefa de Jesus*.

## REFERÊNCIAS

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se imensurável**: o mito negro e as estéticas brasileiras na clínica da efemeridade. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24708>

CINEMA MACUMBA. **Cosmologias Afro-Atlânticas no Cinema**. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2022/09/cinamacumba-cosmologias-afro-atlanticas-no-cinema/>

COSTA, Joaze B.; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramon. **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DESBOIS, Laurent. **A odisséia do cinema brasileiro da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GILLESPIE, Michael Boyce. **Film Blackness: American Cinema and the Idea of black film**. Georgia: Duke University Press, 2016.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Pela Opacidade**. São Paulo: Revista Criação e Crítica, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

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

K. PEREIRA, Allan (org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: N1-Edições, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. Disponível em: [temp-QYyC0FP-JZWoJ7Xs8Dgp6.pdf](http://temp-QYyC0FP-JZWoJ7Xs8Dgp6.pdf) ([masp.org.br](http://masp.org.br)).

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi)

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. Disponível em: <http://www.contra-campo.com.br/21/esteticadafome.htm>

SANTOS, Matheus Araújo dos. **Atravessando abismos em direção a um cinema implicado: negridade, imagem e desordem**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/51522>

SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

# O CORPO NEGRO EM PERFORMANCE PARA A CÂMERA COMO DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO<sup>44</sup>

*Juliana Ferreira*

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Introdução

O objetivo desta pesquisa é investigar a utilização de procedimentos da videoarte no cinema narrativo como forma de construção de um discurso contra-hegemônico a partir de corpos negros em performance para a câmera. Para isso, analisaremos duas atuações em filmes do Cinema Negro Brasileiro: a performance de Zózimo Bulbul, em *Alma no Olho* (1973), curta-metragem em que Zózimo também assina roteiro e direção. E a participação da artista performática Michelle Mattiuzzi, em *Café com Canela* (2017), que tem a direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Como procedimento metodológico faremos análise da atuação de Zózimo Bulbul e de Michelle Mattiuzzi nos filmes *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul, e em *Café com Canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, a partir das teorias de videoarte e videoperformance de Philippe Dubois e Regilene Sarzi-Ribeiro. Assim, como nos sustentaremos teoricamente nas pesquisas de Grada Kilomba e bell hooks sobre as questões de representação de pessoas negras pela mídia e cinema, de Edileuza Souza, Janaína Oliveira e Kênia Freitas sobre o Cinema Negro Feminino e em Hans Belting e Jean Jacques Courtine sobre imagens nas mídias.

A videoarte surge nos anos 70 com a popularização das câmaras de vídeo portáteis, segundo Philippe Dubois o vídeo é a intersecção entre o cinema e a imagem virtual. Tem o realismo da fotografia, tempo das imagens em movimento do cinema e o alcance imediato da transmissão ao vivo da televisão. O acesso às câmeras de vídeos mais leves e mais baratas do que as 35 mm, e com a possibilidade de se ver o resultado imediatamente sem os processos de revelação das câmeras Super 8, dá a artistas visuais uma nova ferramenta de expressão.

44 Artigo publicado em *Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras – UNEB, v. 11, n. 2, p. 293–310, 2024. DOI: 10.30620/gz.v11n2.p293

As videoartes caracterizam por performances e intervenções visuais que adicionam camadas de informações e significados às imagens em movimento e ao som direto. A intenção é tensionar as ligações entre o cinema e a televisão até o ponto da ruptura com as duas linguagens. Com o objetivo de levantar questionamentos do cotidiano, das relações de poder (patriarcado, racismo, sexismo) e da política. Vídeo passa a ser extensão de uma obra que aconteceria ao vivo durante a performance do artista, como prolongamento do ato em si e como registro do ato. O vídeo é uma imagem-ato diz Dubois.

**Figura 1 – Frame de Alma no Olho**



Fonte: Captura de tela (youtube).

## ***Alma no Olho* e a descolonização**

Em 1973, quando Zózimo Bulbul filma e lança *Alma no Olho*, ele não está fazendo um vídeo performance propriamente dito, mas também não se distancia da linguagem uma vez que Zózimo estava em contato com as produções e movimentos que aconteciam nas Artes Visuais desde que ingressou na Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro nos anos 60. Em artigo, Lucas Benatti e Teresa Teruya destacam sobretudo o contexto em que o filme foi produzido, afirmando que:

O contexto cinematográfico brasileiro da década de 1970 é um campo muito fértil de articulações e contradições formais e conteudistas. De um lado, cineastas já conhecidos em crise existencial e política, do outro, uma geração que aderiu à *pop art*, à *mass media* e às experimentações vanguardistas e performáticas que produziam um cinema de subversão, de radicalismo experimental. Zózimo, que havia sido estudante de artes plásticas, possuía um forte apelo às experimentações e aos imbricamentos de linguagens artísticas e políticas. Encontramos muito dessa sua postura em “*Alma no Olho*”, com influências estéticas e políticas da própria videoarte e de videoartistas como Letícia Parente e Vito Acconci (Benatti; Teruya, 2022, p. 9).

*Alma no Olho* é tido costumeiramente como filme experimental, foi filmado em película 35 mm com sobras de material de Compasso de Espera, filme dirigido por Antunes Filho no qual Zózimo atuou como roteirista e protagonista. O filme de Antunes foi o primeiro a colocar em cena um ator negro, Zózimo, formando par romântico inter-racial.

Na mesma época o movimento Cinema Novo pretendia fazer um cinema com a cara do povo brasileiro e elegeu o negro como seu representante, mas, ao mesmo tempo em que dava protagonismo atores negros na tela, não discutia as questões raciais, o preconceito, a exclusão, as lutas e colocava um personagem intelectual branco da classe média para intermediar as falas do povo. Como pergunta Spivak, se os intelectuais brancos e ocidentais pretendem falar pelos subalternizados, em vez de ouvir o que eles têm a dizer, como pode o subalterno falar?

Spivak refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um outro. Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse outro (Almeida, 2014, p. 16).

Afetado por estas circunstâncias, Zózimo resolve ele mesmo falar usando o cinema como linguagem. Ele produz e dirige o roteiro que ele mesmo escreveu baseado no texto do autor estadunidense Eldridge Cleaver, membro dos Panteras Negras. *Alma no Olho* retrata a condição da população negra desde antes da invasão europeia a África até os dias atuais anos 70 no caso de Zózimo e ainda hoje no nosso caso, até a tomada de consciência e libertação do negro Diante da subalternização pelo colonialismo e pós colonialismo, acho que hoje podemos dizer que até a descolonização do corpo e da mente da população descendente daqueles africanos que foram sequestrados e escravizados durante os 300 anos.

Grada Kilomba define a descolonização assim: “refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (Kilomba, 2019, p. 224).

A tal tomada de autonomia é o que vemos ao final de *Alma no Olho* e é também pelo que trabalhou Zózimo Bulbul em sua vida artística. Alguns anos mais tarde, já na primeira década dos anos 2000, o cineasta fundou uma escola de formação em cinema exclusivo para pessoas pretas no centro do Rio de Janeiro, e criou o primeiro festival de cinema negro do Brasil, a Mostra de Cinema Negro Zózimo Bulbul, como é mais conhecida, especialmente a partir do ano de sua morte, 2013, quando seu nome foi incorporado ao nome da mostra como homenagem ao seu legado. Sobre o cinema negro e a importância de Zózimo Bulbul para o movimento, o pesquisador Gilberto Alexandre Sobrinho lembra que é a partir de *Alma no Olho* e, atualmente, do resgate desse filme pelas novas gerações de cineastas e cinéfilos negros que há um avanço da produção e das reflexões sobre a produção do cinema negro brasileiro.

Há um campo de criação e de reflexão compreendido com o cinema negro no Brasil. Tendo como referencial o cinema de Zózimo Bulbul e como ponto de partida seu curta-metragem experimental *Alma no Olho* (1973), pode-se definir esse cinema com bases nas expressões de imagem em movimento em que domina a presença de questões formais, narrativas e conceituais de herança africana, com grande ênfase na produção da diáspora negra em diferentes contextos (Sobrinho, 2017, p. 163).

Apesar de *Alma no Olho* não pretender ser videoarte ou vídeo performance, não se pode negar que muitas das características descritas por Regilene Sarzi-Ribeiro sobre o trabalho de Leticia Parente, um dos principais nomes da videoarte brasileira, também estão presentes no curta-metragem de Zózimo. Bulbul por sua vez, certamente foi influenciado pelo movimento que estava acontecendo, como já foi dito, assim como foi pelo Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, pelo Cinema Novo e pela televisão, meio onde também trabalhou como ator em novelas de uma grande emissora da época.

Entre as características dos vídeos de Leticia Parente estão a ausência de falas ou de uso de músicas com ênfase para ruídos e barulhos dos ambientes, a ausência de cor e as gravações ou tomadas de cenas, que se dão por meio de planos-sequência. A autora é quase sempre a

protagonista de seus vídeos e, como “atriz” principal, atua, realiza e sofre a ação performática. Esse estar no vídeo como sujeito da ação nos faz pensar nos processos poéticos desencadeados pela arte contemporânea com a arte conceitual, em que os processos criativos passam a incorporar a personificação do artista na obra como um produto de sua subjetivação (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 111).

Algumas outras características da videoarte que podemos perceber em *Alma no Olho* são: o não uso de uma estrutura narrativa como a dominante no cinema ficcional, com personagens, organização do tempo, desenvolvimento de acontecimentos etc., e sim da representação de modo plástico com senso de ensaio, da experimentação, da inovação (Dubois, 2004, p. 77). Simultaneamente a “mixagem de imagens mais do a montagem de planos” (Dubois, 2004, p. 77), e apesar de Zózimo não usar justaposições, incrustações ou sobreimpressões nas cenas, ou seja, não montar, ou mixar imagens no interior ao espaço do quadro, como diz Dubois, podemos ver que o encadeamento das cenas de *Alma no Olho* também está longe de pretender a montagem invisível e a linearidade espaço-temporal do cinema narrativo. Além disso, também não há utilização de profundidade de campo, uma vez que o corpo de Zózimo realiza a performance perante um fundo branco infinito e indefinido, um não espaço e um não instante específico, que ao mesmo tempo ganham significação por meio da ação que Zózimo realiza no plano.

**Figura 2 – Frames do curta-metragem *Alma no Olho***



Fonte: Captura de tela (youtube).

Segundo Regilene Sarzi-Ribeiro, muitos artistas dos anos 70 estavam usando o vídeo como expressão de grande carga ideológica. A intenção é a problematizar a condição do negro nessa sociedade que primeiro o transformou em objeto, moeda de troca, explorou ao máximo seu corpo e subjetividade e depois o excluiu sem reparação ou desculpas.

A videoperformance é parte integrante dos desenvolvimentos artísticos propostos pela pop art, pelo minimalismo e pela arte conceitual que culminam nos happenings, nas performances e na body-art. As performances sem audiência são registradas por vídeos que se tornam fundamentais na ressignificação do corpo nestas obras, pois são uma extensão da obra original que permite ao público o compartilhar da construção de sentido (FRICKE, 2010) Nos finais dos anos de 1960 e começo dos 1970, muitos artistas fizeram vídeos tendo como objetivo a interação entre o corpo do artista e a câmera de vídeo/meio artístico, tornando esse diálogo uma forma de expressão visual com uma grande carga ideológica (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 107).

Dubois fala também do vídeo e da relação etimológica da palavra Latina vídeo, conjugação em primeira pessoa do verbo ver “eu vejo”, ato processo que acontece tanto enquanto do fazer do artista, quanto do assistir do espectador. Se o vídeo se distanciava do cinema, pensando o cinema na forma clássica película, sala escura, audiência móvel, nos anos 70, hoje as fronteiras entre cinema e vídeo são menos óbvias se é que ainda existem. O próprio Dubois afirma que: “Hoje em dia, não vejo mais a possibilidade, na nossa paisagem (audiovisual e teórica), de falarmos de uma arte por si só, como se ela compreendesse um campo autônomo, isolado, autárquico” (Dubois, 2012, p. 1).

Não obstante, a afirmação “eu vejo” remete-se a um sujeito em ação, pelo ato de olhar algo através da câmera. As mensagens produzidas com vídeo implicam na ação do sujeito do ato de ver ao mesmo tempo em que acontece o decurso do ato em si na medida em que ver algo é um ato que se faz ao vivo, no aqui e agora. O vídeo é o objeto (processo) do ver e o sujeito que o constitui (ato). Dubois (2004, p. 72) o define como uma “imagem-ato” e também como uma imagem-pensamento, e afirma: “O vídeo pensa o que o cinema cria” (Dubois, 2004, p. 132; Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 106).

Quarenta anos depois de *Alma no Olho* e do movimento da videoarte, o cinema como era propriamente conhecido passou a ser produzido em vídeo, majoritariamente, e o vídeo por outro lado ganhou lugar nas salas,

mostras e festivais de cinema sem qualquer distinção entre produções de narrativa clássicas e obras híbridas.

**Figura 3 – Valdineia Soriano e Michelle Mattiuzzi como Oxum em *Café com Canela***



Fonte: Captura de tela (2017).

## A Oxum de Mattiuzzi

*Café com Canela*, filme de 2017, produzido na Bahia, foi filmado em vídeo e tem todas as características clássicas do cinema narrativo: montagem invisível, desenrolar cronológico da narrativa, exibição na sala escura. *Café com Canela* é o segundo longa ficcional distribuído comercialmente em salas de exibição dirigido por uma mulher negra no Brasil, o primeiro é *Amor Maldito* de Adelia Sampaio. O filme de Zózimo Bulbul é um marco para o cinema negro brasileiro, o primeiro produzido, dirigido e atuado por negro, que trata das questões raciais desta parte da população brasileira sem o intermédio de personagens brancos. Protagonismo negro tanto na tela quanto nos bastidores. Quatro décadas depois de Zózimo as mulheres negras voltam a direção de filmes longa-metragem ficcionais em circuito comercial com *Café com Canela*. O filme é dirigido em parceria entre Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Em 2016, uma pesquisa que buscava mapear os índices de raça e gênero no cinema nacional expôs a ausência de mulheres negras nas principais posições da Indústria. sub-representadas na tela, não apareciam em nenhum filme nos cargos de roteiro, produção-executiva ou direção de longa-metragem exibido comercialmente. A ausência gerou ao mesmo revolta das mulheres que já estavam na área e perceberam mais uma

tentativa de pagamento, quanto movimento de mudança, exigência de cotas, protestos pela visibilidade e oportunidade, assim como desencadeou articulações para a formação de mais mulheres negras para o setor. Movimento que parte, principalmente das próprias mulheres negras, e busca articulação entre profissionais negros do audiovisual para que cada vez haja mais diretoras negras, e mais protagonismo feminino negro nas telas do cinema e no audiovisual brasileiro.

Uma das primeiras pesquisadoras do Cinema Negro Feminino é Edileuza Penha de Souza, ela é responsável por disseminar o termo que vem sendo utilizado para definir, sem, contudo, limitar o cinema feito por mulheres negras no Brasil. Edileuza vê nesse cinema uma produção que tem como base o afeto e a territorialidade.

Essas cineastas e tantas outras são responsáveis por construir um cinema de identidade, entendido como espaço de pertencimento e, assim, são agentes recriadoras de mundos e de possibilidades de amor e afetos. Ao produzir e dirigir seus filmes, cineastas negras brasileiras têm consolidado um modo de fazer cinema que tem como referência a história e a cultura negras (Souza, 2022, p. 21).

A mobilização pretende formar e dar visibilidade a outras mulheres negras e assim aumentar e ocupar o espaço no cinema brasileiro que foi negado por tanto tempo. A pesquisadora Kênia Freitas, mulher negra da academia, que estuda o Cinema Afro-diaspórico sustenta que o Cinema Negro Feminino é um espaço de coletividade e pluralidade. Cineastas, produtoras, pesquisadores que se aliam e juntas buscam apoio, seja para viabilizar as produções, seja para fomentar as exibições umas das outras, seja propondo pesquisas e levando esse Cinema para as discussões acadêmicas. A professora Janaína Oliveira percebe no cinema brasileiro feito por mulheres negras um espaço de coletividade em que:

Além das carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temáticas à plateia, passando pelo mapeamento desta própria presença no setor. As mulheres negras no cinema hoje estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas, criando os “espaços de agenciamento” de que nos fala bell hooks em *O olhar opositivo* (Oliveira, 2017, p. 21).

O cinema é ainda um espaço ocupado majoritariamente por pessoas brancas e por isso ocupá-lo é uma forma de resistência para negros e indígenas. E como bell hooks sustenta, não é suficiente apenas questionar

a imagem do negro formada pelo olhar branco e ocidental, é preciso também produzir novas imagens da representação de pessoas negras pelo cinema e artes de massa a partir do imaginário afro-diaspórico. Construir pela imagem um discurso que seja contra-hegemônico que pretenda descolonizar o pensamento como forma de resistência e ressignificação desses corpos que foram subalternizados.

*Café com Canela* é um filme dentro da narrativa do cinema clássico que tem o protagonismo de mulheres negras, tanto como personagens principais quanto como coadjuvantes. Sendo um filme de cinema negro, também encontramos elementos da cultura afro-brasileira, como a religião de matriz afrodescendente, música de origem negra e a presença de artistas negros como Dona Dalva Damiana de Freitas, que no filme é a avó de Violeta, e fora da tela é compositora, cantora, líder do Grupo de Samba de Roda e integrante da Irmandade da Boa Morte. Michelle Mattiuzzi é uma artista performática, artista visual e pesquisadora do pensamento radical negro, é bacharel em Performance pelo curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP, participou, em 2016, da 32ª Bienal de São Paulo, em 2021, da 34ª Bienal de São Paulo, foi indicada ao Prêmio PIPA em 2017 e 2018 e atualmente vive em Berlim. Ao fazer a curadoria da mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2017, Kênia Freitas destaca que:

Falar das trajetórias das mulheres negras no cinema brasileiro é remontar uma história de invisibilidade e apagamentos. Até por isso, o que é impactante na produção atual é a sua coletividade e a pluralidade de projetos e obras. Uma série de iniciativas das próprias cineastas marcam esse cenário de transformação e afirmação, propondo novas formas de viabilizar e divulgar o cinema feito pelas mulheres negras (Freitas, 2017).

Michelle Mattiuzzi aparece em *Café com Canela* representando a Orixá Oxum, deusa da beleza, da fertilidade, da riqueza e do poder feminino. A cena em específico que gostaríamos de tratar neste artigo é a em a personagem de Michele Mattiuzzi, manifesta-se para Margarida, vivida por Valdineia Soriano. A cena dura alguns segundos e é precedida pela imagem do quarto de dona Roquelina, a personagem de Dona Dalva, onde podemos ver um grande altar dedicado a Oxum com diversas imagens e símbolos da Orixá, assim como reflexos de água, um de seus elementos.

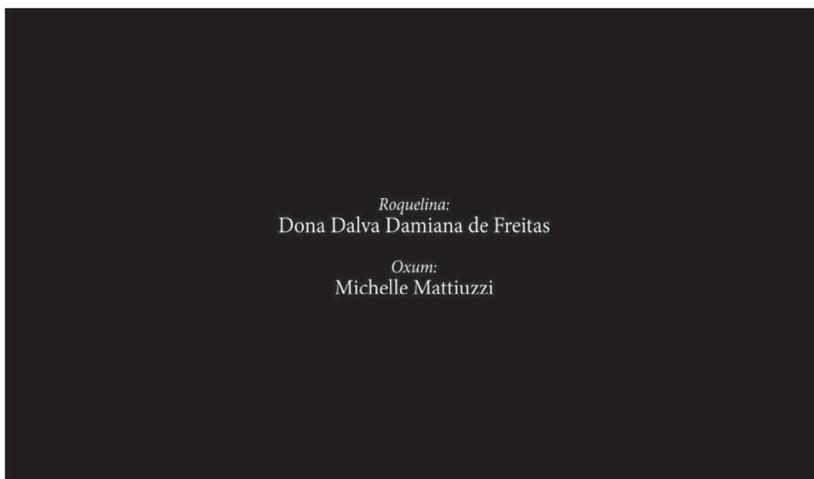
Michele Mattiuzzi é uma performer que usa o corpo para tensionar as representações da mulher negra os espaços onde ocupamos e onde nos deixam ocupar, assim como a mulher negra é vista e tratada na sociedade.

No filme, Mattiuzzi entra em quadro nua, somente adornada por joias de ouro. Segundo o catálogo da 34ª Bienal de São Paulo, a artista

Investiga as marcas da violência colonial, sexista e racista deixadas em seu próprio corpo, e os estigmas sociais e históricos que constituem a subjetividade da mulher negra no Brasil. Em suas performances, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro, e subverte-os: eles passam a ser instrumentos de visibilidade e de reconhecimento de um corpo que é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e desumanização pelo imaginário cisnormativo branco (34ª Bienal de São Paulo, 2021).

Suas performances são extremas e contundentes perturbadoras. Ao trazer Michelle Mattiuzzi para dentro narrativa filme Glenda Nicácio e Ary Rosa estão adicionando camadas de significados e percepção para além da narrativa. A aparição silenciosa que dura menos de um minuto de tela de Mattiuzzi não é uma participação especial. Ela também não está ali como figurante, pois seu nome aparece na terceira cartela de créditos do filme. Sabemos que as cartelas de crédito seguem uma hierarquia de importância, e o nome de Mattiuzzi aparece antes mesmo do de parte do elenco como mais tempo de tela e diálogos.

**Figura 4 – Cartela de Créditos finais de Café com Canela**



Fonte: Captura de tela (2017).

Como no cinema nada é aleatório, vemos na escolha por Mattiuzzi para encenar a Orixá Oxum, feita pela dupla de realizadores Nicácio e Rosa, uma forma de incorporar o trabalho visual de Mattiuzzi, fazendo

a interligação de suas performances artísticas, que subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra e da simbologia da deusa enquanto Senhora do poder feminino. Regilene Sarzi-Ribeiro aponta que nos diálogos estéticos do corpo no vídeo e do corpo do vídeo (2014) podemos notar a:

Confluência de três fenômenos que alteram de maneira drástica o cenário da comunicação e das artes na contemporaneidade: a arte conceitual, a performance e a arte do vídeo. Estas três manifestações acontecem simultaneamente e uma se apropriará dos conceitos e da estética da outra, resultando numa pluralidade de objetos midiáticos híbridos (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 109).

A proposta aqui é pensar na participação de Mattiuzzi enquanto performance contra-hegemônica, nesse caso para câmera, uma vez que está inserida no decorrer da narrativa de um filme de ficção, mas que traz da arte performática elementos e agências que aparecem nos trabalhos ao vivo da artista.

Michele Mattiuzzi que em uma entrevista para o prêmio pipa diz que ainda sente que a sua obra e seu corpo de mulher negra gorda não encontra dificuldades de entrar e ser aceita em galerias e museus, “Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de *locus* da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador” (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 109). Como já dissemos, Kênia percebe que o Cinema Negro Feminino é uma espécie de irmandade abrindo portas e acolhendo umas às outras.

Se nos anos 1970, Zózimo não tem a intenção de fazer de videoarte com *Alma no Olho*, vemos na atuação de Mattiuzzi uma extensão de seus trabalhos como artista visual no cinema de Glenda e Ary. Como diz Sarzi-Ribeiro, o corpo do artista que se transforma na materialidade da obra em ato no momento de exibição do vídeo (Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 114). Além disso, podemos ver na cena uma espécie de jogo de janelas, justapondo imagens no mesmo plano, um dos três principais procedimentos listado por Philippe Dubois na criação de videoartes. O uso da justaposição em *Café com Canela* acontece por meio do uso de espelhos, que é um símbolo da Orixá, fazendo com que a imagem da protagonista seja duplamente refletida, o reflexo do reflexo, permitindo que ela seja vista tanto de frente quanto de costas no mesmo plano, tal qual descreve Dubois: “as janelas operam mais por recortes e por fragmentos (sempre de porções de imagens) e por confrontações ou agregados ‘geométricos’ destes segmentos” (Dubois, 2004, p. 77).

**Figura 5 – Michelle Mattiuzzi e Valdineia Soriano em Café com Canela**



Fonte: Captura de tela (2017).

## **O corpo negro em performance como discurso**

Tanto Michelle Mattiuzzi quanto Zózimo Bulbul pretendem com seus trabalhos nas artes visuais tensionar representações do corpo negro de maneira que a experiência negra no mundo seja percebida diferenciada por todos confrontando as imagens produzidas a partir da percepção eurocêntrica branca e ocidental e distanciando do conceito de alteridade.

Em *Olhares Negros*, bell hooks sustenta, enfaticamente, que só um novo sistema de representações do negro e da mulher negra poderá livrá-los dos estigmas que os aprisionam em categorias desumanizantes (Borges, 2012, p. 186).

Grada Kilomba lembra o poder da escrita como ferramenta de descolonização. “Escrever, portanto, emerge como um ato político”, “enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria história” (Kilomba, 2019, p. 28). Evocando o alerta da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie sobre o período da história única que é a compreensão de mundo e a validação de epistemologias a partir do ponto de vista de um só grupo social. Atribuindo aos outros grupos o lugar de alteridade. Nós não somos o outro, o outro é uma construção que parte do grupo que se entende como universal e considera “o outro” aquele que não está inserido em sua cultura.

No caso de Zózimo, Mattiuzzi e Nicácio, a escrita se dá pela imagem, aliando ao pensamento de Grada Kilomba a expectativa da pensadora bell hooks:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bem e do mau (Hooks, 2019, p. 37).

A figura de Oxum, a partir do corpo negro retinto e nu de Mattiuzzi, desfaz a representação negativa construída historicamente desde as exposições forçadas do corpo de Baartman. Sarah Baartman, 1789 (África do Sul) -1815 (França), foi uma africana levada a Europa para ser exibida em salões de curiosidade, onde ela ficou conhecida como a Vênus Negra ou Vênus Hotentote, termo pejorativo para designar seu povo. Seu corpo ficou exposto mesmo depois de sua morte até 1974 em museu na França, e só foi devolvido ao país natal, a pedidos de Nelson Mandela, em 2002. A pesquisadora Rosane Borges explica que:

Vênus Hotentote configura assim uma situação emergente, tida como fundadora, que tipifica o que é ser mulher negra, cria uma nova tradição e institui uma memória outra: O corpo de Saartjie tornou-se “ícone da diferença sexual, ela era a alteridade personificada” (Gilman *apud* Damasceno, 1985; Borges, 2012, p. 194).

Como disse Jean Jacques Courtine: toda imagem tem um eco (Courtine, 2005). E, se é possível ver Baartman em Mattiuzzi, é possível também resgatar a dignidade e subjetividade que foram destituídas em uma pelo trabalho da outra, uma vez que o corpo negro feminino é agora ressignificado em Mattiuzzi como simbologia do sagrado feminino na figura da orixá da beleza e do poder feminino. E, se Zózimo traz para tela o percurso exploratório do corpo negro desde a colonização, ele também traz a sua descolonização e autonomia. O autor alemão Hans Belting afirma que é preciso ver o corpo como mídia criadora e receptora de imagens.

Por isso, é necessária uma nova ênfase em corpos enquanto mídias vivas, capazes de perceber, lembrar e projetar imagens. O corpo, como o portador e destinatário das imagens, operava as mídias como

extensões de sua própria capacidade visual. Corpos recebem imagens ao percebê-las, enquanto as mídias as transmitem aos corpos. Com a ajuda de máscaras, tatuagens, roupas e performance, os corpos também produzem imagens deles mesmos, ou no caso de atores, imagens que representam outros – neste caso eles agem como mídia no sentido mais pleno e original. Seu monopólio original na mediação de imagens permite-nos falar de corpos como o arquétipo de todas as mídias visuais (Belting, 2006, p. 54).

No caso destas duas peças de artes, vemos os corpos negros não só questionando tais representações como também construindo novas imagens no imaginário coletivo, assim como indica bell hooks, Grada Kilomba e tantos outros pensadores decoloniais. Desta forma entendo que em suas performances para a câmera, Mattiuzzi e Zózimo buscam representações do corpo negro como discursos contra-hegemônicos, subvertendo imagens anteriormente criadas de representação a partir do olhar de um outro que nos aprisiona em significados preestabelecidos e subalternizadores.

## **Considerações finais**

Entender o corpo como produtor de imagens é também perceber a potencialidade da estratégia de resistência dos povos tidos como minoritários, que ainda estão sub-representados pelas artes visuais (performances, vídeo, cinema), uma vez que, colocar-se em performance diante das câmeras, como as obras aqui analisadas, é se dispor a criação de imagens potentes que pretendem a construção de novos imaginários coletivos.

Ao propor novos olhares sobre o corpo negro, corpo este que foi historicamente subalternizado pelo projeto colonial, esses artistas tensionam a produção artística e intelectual, que aliada ao discurso hegemônico permitiu e foi até responsável pela produção de imagens racistas, sexistas e misóginas, assim como pelo apagamento de sua produção epistêmica.

Por isso, é importante não só questionar a produção que perpetua a imagem subalternizante, como também dar visibilidade a produção de novas imagens que ao se contrapor ao discurso hegemônico, estimulam a ressignificação de forma positiva das populações negras em diáspora. E como disse Etienne Samain: “toda imagem nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (Samain, 2012, p. 22).

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. *In*: SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista Ghrebh**, n. 8, 2006. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/ghrebh-8-imagens-e-mediacoes.html>

BENATTI, M.; TERUYA, K. Saberes estético-corpóreos em “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul: possibilidades para uma educação antirracista. **Perspectiva**, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 1-19, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/86771>. Acesso em: 2 ago. 2023.

BORGES, Rosane. Mídia, racismos e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. *In*: BORGES, R. C. S.; BORGES, R. (org.). **Mídia e racismo**. Petrópolis: DP, 2012. p. 178-203.

BRAGA, Amanda. Por onde nos leva a ordem do olhar? Semiologia e intericonicidade no discurso publicitário. **REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 5, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2626>

BULBUL, Zózimo (dir.). **Alma no Olho**. Brasil: Estúdio de Mixagem: Laboratório Imagem Líder Rio, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFDBtH7AHWo>

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. Uma publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (Laica) da USP. **Revista Laika**, p. 1-37, jul. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162>. Acesso em: 26 jul. 2023.

ENCICLÓPEDIA ITAÚ CULTURA (ed.). **Musa Mattiuzzi**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638686/musa-mattiuzzi>. Acesso em: 5 ago. 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FREITAS, Kênia. **Diretoras Negras do Cinema Brasileiro**. 2016. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/diretoras-negras-do-cinema-brasileiro>

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jesse Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

OLIVEIRA, Janaína. Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino. In: FREITAS, Kênia; ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de (org.). **Catálogo da Mostra Diretoras Negras no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

RODRIGUES, A. Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político. **Sociedade e Estado**, v. 37, n. 3, p. 1027-1049, set. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202237030012>

ROSA, Ary; NICÁCIO, Glenca (dir.). **Café com Canela**. Brasil: Rozsa Filmes, 2017.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SARZI-RIBEIRO, R. A. O Corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. **Revista Poiésis**, v. 1, p. 105-114, 2014.

SOBRINHO, Gilberto A. “Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários”. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017. p. 163-174.

SOUZA, Edileuza Penha. Mulheres negras na construção de um cinema negro feminino. **Aniki**, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

SOUZA, Edileuza Penha. Café com Canela e a edificação do afeto no Cinema Negro Feminino. **Avanca**, p. 320-329, 2022. DOI: 10.37390/avancacinema.2022.a400.

# OS ESTUDOS ATUACIONAIS<sup>45</sup>

Ricardo Di Carlo Ferreira

---

## Preâmbulo diagnóstico: hipóstase da filologia atorial

Sabe-se que a hipóstase<sup>46</sup> pode se solidificar em determinados ramos do conhecimento, mormente em meios ou objetos tidos como resolvidos epistemologicamente, muitas vezes pelo fato de que determinadas hipostasias têm sido reiteradas peremptoriamente ao longo de diversas tradições e sociedades históricas, inclusive entre artes. Todavia, ocasionalmente, o trabalho de pesquisa nos leva pelo estudo e escrutínio rigoroso dos documentos escritos antigos a identificar hipóstases estabelecidas historiograficamente, e, também, socialmente. Certamente, isso pode acontecer, por algumas razões. Cito algumas, no caso atorial:

1. *traduções equivocadas* – neste caso, sobretudo, por tradutores não especialistas da área, como por exemplo, um tradutor da língua inglesa para o português, que não é também teórico da linguagem do ator;
2. *compreensão errônea* – sim, ainda que seja tentador, apregoar que o cientista não erra, infelizmente, sabemos, que isso pode ocorrer, e que, assim, pode-se haver a inscrição em erro filológico, de coisas que não possuem especificamente aquela significação. Isso pode ocorrer acidentalmente, sobretudo, em face de que determinada acepção é muito aparentada de certa área do conhecimento;
3. *transposição de conceitos entre áreas* – aqui o problema pode incidir da desconsideração categórica da história de origem desses preceitos, quando da atividade transpositiva dos conceitos e/ou preceitos de um objeto de conhecimento, de uma área para outra, no caso atorial, do teatro para o cinema.

Especialmente, essa última causa de hipostasia erigiu-se, circunstancialmente, por interesses políticos na sociologia das artes, buscando reiterar chancelas de capitaneamento nos organogramas artísticos, vide a

---

45 O artigo foi publicado previamente na *Relíci – Revista Livre de Cinema*, v. 10 n. 3, 2023.

46 Considerar falsamente algo como realidade; reiterar abstração/lacuna teórica.

histórica sujeição da classe atoral em relação à classe de diretores/cineastas. Ou, então, pelo fato de o pesquisador conhecer muito do novo campo, mas pouco da área de origem. Objetivamente, a maior parte dos escritos acerca da linguagem atorial (de ator/atriz) vêm sendo inscritos em escrituras da seara teatral. Sabe-se que por milênios o principal *lócus* de formação e operatividade atorial foi o teatro. Nada obstante, a atuação do ator esteve atrelada por longas tradições à praxeologia<sup>47</sup> da arte teatral.

## Dissidências inscricionais históricas

A origem da problemática da hipóstase filológica atoral é antiga, muito em parte, porque nos falta ainda, a compreensão de que as pedagogias do ator são teorias atorais, ainda que no passado tenham sido pensadas para o campo de maior operatividade do ator naquele contexto tempório, que por longas passagens foi a ambiência do teatro. Assim, certamente, muito da praxeologia atoral foi feita para atender as demandas teatrais; sim, com certeza, contudo, ainda assim, são atorais e não teatrais como a história se acomodou a inscrever. Trata-se de matéria do ator, em que o nervo central, está instalado na arte e linguagem do ator: a atuação. Teatro e atuação não são sinônimos. Essa percepção, todavia, só se faz possível mais recentemente. Há poucas décadas, Luis Otávio Burnier (2001, p. 247) trouxe à tona a seguinte guisa de reflexividade, refutando, na ocasião, muito do que se tinha na história acerca do ator: “Se o teatro fosse a arte do espectador, então a pintura ou a escultura, seriam a arte do observador, a música a do ouvinte, a literatura a do leitor, e assim por diante. Mas não são os observadores que fazem e modelam a arte”, e, disse ainda:

Na estrutura do teatro contemporâneo, os atores dependem, infelizmente, dos diretores para terem emprego, e, portanto, é ele quem manda. Mas me parece que nós temos aqui um típico caso de assalto. O diretor tomou de assalto o teatro, e ponto final. Parece ter vindo para ficar (Burnier, 2001, p. 248).

Nos dias atuais, percebo que, ainda que o disparo para manifestação e a criação de todo o teatro no início da história que grafamos tenha sido a atuação, e, portanto, o ator; o tempo alterou a ordem das coisas. O consenso da teatralogia dita que a partícula mínima do teatro é a presença

47 *Praxeologia* vem do grego *praxis*; congrega à guisa de ação, de prática. Modo de estudo que concatena formas para a compreensão da estrutura lógica da ação humana no atingimento de objetivos práticos em suas ambiências de atuação/ação (Mises, 2010).

de no mínimo um ator em representação diante de no mínimo um espectador, também presente. O que de fato configura o teatro, posto que nele, verificamos que há ator, representação (modalidade atuacional, portanto, atuação), e encontro (presença) com e para o espectador. Teatro! Contudo, sabemos, que a arte teatral assimilou diversas outras artes, ao passo que *o teatro* que o espectador assiste hoje, não é apenas atuação, mas, também, montagem (concepção e direção), cenários, sonoplastia, efeitos especiais *etc.* Logo, o espetáculo como tem sido reiteradamente reproduzido, de fato, complica a questão de pertencimento da arte teatral, se dedicado ao ator. Não bastasse isso, como bem observou Burnier (2001), as decisões estéticas e poder de realização (os meios produtivos) não estão mais comumente nas mãos dos atores, os organogramas das agremiações teatrais se reconstruíram. Há, certamente, as organizações coletivas, algumas conformadas por atores, que operam e exercem todas as funções teatrais conjuntamente, mas, de novo, não são estritos atores, são atores-produtores, atores-figurinistas, atores-dramaturgistas, atores-diretores. Neste sentido, o que se observa, na história é uma relação de *deslugar*<sup>48</sup> do ator, mais especificamente, do intérprete cênico, estabelecida de maneira mais acentuada, na Modernidade, quando a figura do diretor estava muito fortalecida no teatro, e o ator já se encontrava como servidor. Sendo um ente, que não era mais detentor do teatro.

Neste ínterim, o surgimento do cinema, ligeiramente, passa a representar, quando de obras de ficção, filmes que a história chegou a classificar como teatro filmado, como nos conta Aumont (2008). Como se pode presumir, os atores profissionais do teatro passaram a atuar no cinema. Uma querela entre as artes vai se criando, de um lado os artífices do teatro vão percebendo que o cinema se apropriou de maneira efetiva da teatralidade atuacional, que estava sendo realizada nos últimos anos: o teatro dramático (concretizado mediante a atuação realista, conquanto sob o tônus da teatralidade). Sob esse mesmo tônus, os primeiros filmes foram realizados. Há, então, no teatro a decisão de regresso à origem e essencialidade da arte teatral: a teatralidade. Mais precisamente, a teatralidade extracotidiana, distinta do que é crível ou visto de modo similar no plano da realidade. Essa decisão impingiu ao ator de teatro o abandono do tônus

48 Sandra Fischer (2011) nos fala sobre o *deslugar* enunciado “pelo simultâneo não estar dentro e não estar fora – o que implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, desacerto, des-encaixe. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que não pertence pertencendo e que pertence sem pertencer; alguém que é, mas não é. O sujeito pode preencher todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o ser sem ser” (Fischer, 2011, p. 3-4).

verossímil dos corpos dos intérpretes, que fora duramente conquistado<sup>49</sup>. Todavia, a impressão de encarnação (tornar-se outro, em atuação) era muito desejosa aos atores de via interpretativa, e ela mesma remonta da Antiguidade – o desejo de se transfigurar na frente de *outrem*. Essa predileção do ator pela encarnação perfila longas tradições, milênios, muito em parte, porque a atorialidade frequentemente era valorada, quanto mais capaz fosse de *parecer ser outra pessoa*. Dessarte, se o teatro buscava reaccessar a sua essência, a linguagem do cinema, começa a se perceber com um problema em mãos, a teatralidade na atuação dos atores, pelo fato de que aquilo historicamente estava indexado à outra arte, o teatro. Nada obstante, toda a impressão de espetáculo filmado começa a ser combatida na arte cinematográfica, pelo fato de que ela própria galga o *status* de arte, e para isso busca distar-se das outras expressões artísticas, e ir ao encontro do que seria a sua essencialidade. Nesta esteira, o cinema criou uma série de invenções em sua sintaxe, isso significou para o ator, que ele não mais não poderia remeter-se à arte a qual ele era oriundo.

Nesse contexto, é Vsevolod Pudovkin (1893-1953), quem observou, antes de todos, em praxeologia, inclusive muito antes de agentes do teatro, que a tarefa de atuação teatral, poderia ser *adaptada* para o contexto do cinema. Em termos procedimentais, Pudovkin (1956), abre um campo que ao longo da história tem se resolvido sinestesticamente nos atos de filmagem, posto que são rarefeitas ainda as iniciativas de profissionalização de interpretação para o cinema nas escolas formais. E, isso não é exclusividade brasileira, mas, sim, uma realidade ocidental, em que até os dias de hoje, o ator se forma no teatro e passa a atuar no cinema. Contudo, esse ato de transposição da interpretação, do teatro para o cinema, instou na história, uma nova problemática: a teorização acerca do trabalho do ator no cinema. Logo, a hipótese está tanto na teoria do teatro quanto na do cinema. Na teoria teatral, porque se verificam até os dias atuais coisas tidas como teatrais, mas que são atorais, o que fomenta equívocos para as linguagens que lhe acessam. E, na do cinema, em geral, pelo acesso parcial, por aglutinar coisas distintas como sendo as mesmas, isto é, incidem principalmente em termos filológicos e inscricionais. Assim, a questão problema da tarefa transpositiva dos teóricos do cinema em relação ao ator é que preceitos estritos da linguagem atorial são transpostos de maneira equivocada, filologicamente, olvidando os contextos de suas aplicações, ou agrupando coisas que ainda que sejam muito próximas podem ser distintas e possuírem particularidades, que diferem, sobretudo em obragem. Uma das razões disso, no que concerne

49 Assinalo que esta medida se refere àquele interim, entre teatrólogos proeminentes do período. Sabemos, contudo, que o regresso da atuação realista teatral, ressurgiu sob novas roupagens, sendo verificada até os dias de hoje.

à prática inscricional do ator de cinema se dá em virtude de que o pouco do que se tem escrito sobre a atorialidade cinematográfica no Ocidente, em geral, é inscrito por teóricos estritos de cinema, isto é, não atores, e sem formação em teatro. O teatro, nesta esteira, não pode ser ignorado por aqueles que desejarem se dedicar ao trabalho do ator, na medida, em que a história da arte atoral perfilou inúmeras pedagogias instadas na arte teatral, e ao contrário do que, talvez, alguns possam acreditar a interpretação ao ser transposta para o cinema, ou qualquer outra linguagem artística, ela não é reinventada, mas, sim adaptada. Conquanto, não deixa de ser atuação, mormente não é destituída de configurar-se como linguagem atorial, seja ela de cunho representativo, interpretativo, modelar, figurativa. Eis as modalidades atuacionais, que cabe aqui menção, de que toda a atuação perpassa em algum nível por todas essas perspectivas, na medida em que a atuação é um estado complexo intelectual-performativo que não isola duramente esses processos compositivos, ao contrário, retroalimenta-se de cada um deles, ao mesmo tempo, conquanto algumas vezes, de modo preponderante sob uma dessas categorias, como por exemplo, de modo genérico, o *cinema* requer do ator prevalentemente a *interpretação*, o *videoclipe* a *figuração* e a *modelação*, e o *teatro pós-dramático* a *representação*. Contudo, de novo, resalto: em todas elas, ainda que em algum nível, apercebe-se e identifica, em modo oscilante, o processamento de acessos de todas elas na atuação do ator, pelo fato de que a atuação é retroalimentada.

Dito isso, enfatizo, que no caso do Brasil, a problemática transpositiva se amplifica, primeiro porque o assunto é pouco pesquisado, e segundo, pelo fato de que quase todo o material é de origem estrangeira, há então acrescida a problemática de tradução, seja da escassez delas, ou a de tradutores não especialistas no trabalho atoral. Trata-se de um ponto, que no teatro tem sido melhor trabalhado, os escritos teatrais de estrangeiros são traduzidos por tradutores teatrólogos aqui no Brasil, o que não tem ocorrido em relação às traduções de a respeito do ator cinematográfico. Cito em caráter de exemplo, o exímio trabalho de tradução de Ian Michalski (1932-1990, polonês radicado no Brasil) acerca das obras de Jean-Jacques Roubine (1939-1990, francês), reputado como um dos teóricos mais importantes do teatro e do ator. Logo, a sintaxe atorial, sobretudo a sua audiovisualidade, em termos filológicos e inscricionais tem sido afetada e não de todo, positivamente. O principal problema disso é o de que muitos problemas praxeológicos da atorialidade passam a ser observados como inaugurais e inóspitos, quando na verdade eles estão adormecidos sob outros nomes e/ou contextos na história do ensino do teatro, conquanto resolvidos atorialmente, entretanto, não transpostos para a tarefa inscricional (de classificação, teorização e historiografia). Dito de outra maneira,

essas questões estão quase sempre resolvidos de modo cinestésico e/ou intuitivo, por atores de excelência, quando dos seus trânsitos entre artes. Outrossim, quando se trata da história do ator (e de sua linguagem) não podemos deixar de considerar que “não existem meios de caminhar adiante sem fincar pé em nossas raízes, em nossas origens. Ao mesmo tempo, o passado só funciona se usado para o crescimento e desenvolvimento, como reservatório do novo” (Burnier, 2001, 247). A maior clareza das coisas, classificadas e inscricionadas sob maior acuracidade filológica possibilitariam maior e melhor acesso epistemológico em termos praxeológicos, e certamente, pragmáticos, também. Carece lembrarmos, que a profissão de ator por se dar no corpo-rostos-mente-voz do ente ator/atriz, e que ela se processa por todas as vias intelectivas de ensino-aprendizagem: a auditiva, a cinestésica e a visual<sup>50</sup>, sendo a leitura item privilegiado para a criação de conexões praxeológicas. Delineando, por assim dizer, todo o contorno da complexa obra atuacional. Inobstante, a acuracidade filológica para o trabalho de teorização atorial poderia sanar dificuldades da interpretação cinematográfica (a prática), e/ou contribuir, em sobremaneira, com o desenvolvimento dos estudos sobre o ator de cinema (a teoria). E, mais, cooperar com a sociologia do ator, um ente, que deste a Modernidade, encontra-se em deslugar na sociologia das artes. De início, isso pode soar como uma certa implicância acadêmica, de cunho revisionista. Todavia, o complexo das agrimações artísticas é impactado pelas concepções das coisas do mundo praxeologicamente. Isso não se dá ao léu, sabe-se que as histórias do ator e do teatro, estiveram intrinsecamente ligadas por mais de dois milênios, chega a ser ingênuo pensar que as suas transmissibilidades inscricionais não se alteraram com o transcorrer tempório; algumas vezes, o significado das coisas se transforma. Nesta esteira, para que não se tenha o entendimento equivocado dos fatores ônticos, a filologia, de modo premente via teóricos revisionistas, indica a tarefa de reedição das coisas, verificando possíveis erros de produção de sentido, e, principalmente, a atualização de seus significados epistemológicos, historicamente falando. Por certo, nem sempre o significado das coisas era errôneo, algumas vezes, acontece. Em outras,

50 Essas três são consideradas as três principais formas de aprendizagem. Nessa esteira, a prática de leitura ao ser executada na formação do ator (em modo continuado, não somente do tempo de profissionalização das escolas formais para obtenção de registro), possibilita a ampliação de competências apuradas aos elementos de atuação do ator: o corpo-rostos-mente-voz. Isso porque, a leitura vem a “ser uma atividade que fortalece o ensino-aprendizagem, além de fazer com que o raciocínio se mantenha ativo e perceptível no ato de compreender e assimilar o assunto em estudo. Também é uma oportunidade de estar em contato com atualidades do mundo social e profissional” (Guergolette, 2010, p. 3). Não por acaso, a prática de leitura continuada sobre as teorias do ator, por parte da classe atorial é altamente recomendada, pelo fato de que ela permite que saberes, que estão em premente estado de reconstrução sejam assimilados e recontextualizados em suas técnicas pessoais de ator e postas nas situações cênicas.

entretanto, o que ocorre, é de fato, o evoluir histórico, alterando a associação entre o termo classificatório e o objeto classificado. Desta maneira, a prática filológica se dedica a não retransmissão de informações imprecisas em hipóstase. Dito isso, esclareço que o trabalho da atorialidade (atores e atrizes) por se dar no constructo de corporalidade, rusticidade e prosódia, tem angariado, historicamente, uma gama de equívocos epistemológicos, sobretudo, da ordem filológica após ter se acentuado em sobremaneira, o caráter de liminaridade da classe atoral, ao ter se espreado por inúmeras linguagens artísticas, mormente após a insurgência do cinema.

Confunde-se, por exemplo, *ator* e *teatro*, *teatro* com *atuação*, conquanto são coisas diferentes, com histórias próprias, e, portanto, não são sinônimos. A *linguagem teatral* corresponde à *arte do teatro*, engendrada por um grupo de outros artistas (cenógrafos, sonoplastas, figurinistas etc.), e, a *arte da atuação* se circunscreve à linguagem atorial (de ator/atriz). Em outras palavras, para que não restem dúvidas, a arte de ator é a atuação. Nessa perspectiva, o ator transita entre as artes por meio da sua linguagem (a linguagem atorial). Tal praxeologia fora aventada por Vsevolod Pudovkin (1956), na nomenclatura dele, inspirado no trabalho de atuação realista desdobrado por Constantin Stanislavski (1863-1938) na seara teatral. Pudovkin (1956), entretanto, não dispunha de todo o cabedal pedagógico do antecessor teatral, conquanto agiu sob o diagnóstico e caminho filológico global, cunhado por ele sob dois termos, que indicavam muito ao ator, contudo sem uma metodologia de ensino, ou sob a criação do método de ensino-aprendizagem e obragem, tal e qual o mestre Stanislavski. Esses termos são respectivamente, *desteatralização* e *cinematografização* – indicação da tonicidade atoral para o contexto da linguagem do cinema. Em termos praxeológicos, faltava ainda uma abordagem metodológica para essa operatividade. Nesta medida ficou em aberto: como fazer isso, pedagogicamente, atorialmente falando? Na medida em que as tarefas de desteatralização e cinematografização foram condicionadas à atorialidade, logo deviam se dar na e pela linguagem atorial. Nada obstante, é por meio da sua linguagem que o intérprete transita entre as artes *adaptando* a sua atuação, aprendida no teatro ao contexto das artes nas quais ele se insere, muito em parte por meio do procedimento da *dilatação* (esse diagnóstico, e erigimento metodológico, tornei próprio, e o coloquei em praxeologia ao longo de minha pesquisa de vida no entre-lugar do teatro e do audiovisual, enquanto ator-pesquisador-docente)<sup>51</sup>.

51 Destarte, eu esmiucei uma possibilidade metodológica, via linguagem atorial de *adaptação* da atuação via a *técnica da dilatação*, publicada via formato de artigo *Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do*

Nessa tessitura, esclareço, que por ser uma linguagem portadora de toda uma gama de elementos, signos, significados, modalidades, histórias, pedagogias, enfim, uma sintaxe bastante complexa. A legibilidade do trabalho do ator era de difícil acesso aos teóricos e historiadores do cinema, posto que eles eram entendedores especialistas da linguagem cinematográfica, por residir em aspectos sobejamente visuais, cuja sintaxe se torna mais legível para não realizadores. Algo que não é de todo replicável para a realidade atorial, posto que qualquer educação artística precisa perpassar três eixos clássicos de ensino-aprendizagem: a produção (o fazer, o criar, o apropriar na realização artísticas de técnicas, métodos compositivos em arte), a fruição (o assistir, o contemplar, o consumir as artes, no plano espectral crítico) e a reflexão (leitura, análise, escrita) (Barbosa, 1986). Outrossim, a questão da dificuldade da legibilidade e transposição inscricional atorial não é exclusividade do cinema, posto que como bem observa Nacache (2012, p. 15) “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida”, e isso de fato condiz com a realidade da teorização atorial. Contudo, sabe-se que o trabalho do ator é envolvente, instigante, e o elã dos teóricos cinematográficos começou a burilar em volta do profissional da atuação, em meados da década de 1970. Essa aglutinação de autores e autoras interessados no ator engendram os nomeados estudos atorais, pequena subárea dos estudos de cinema, dedicada ao ator cinematográfico. Urge, entretanto, que se evidencie os estudos atuacionais, voltados para a atuação.

## Os estudos atuacionais, pela não hispostasia da ciência atoral

De modo direto, sobre o ator no cinema e sua teorização, há no mínimo três ordens investigativas. Duas dessas vertentes já estão relativamente estabelecidas na seara acadêmica. Nomeadamente, refiro-me aos os estudos atorais e ao *star-system*:

Os estudos atorais, menos detido no aspecto estelar, apesar de não esquecer-lo; concerne às tratativas da forma atoral no cinema, a sintaxe, a participação do ator, e a pragmática estrutural dos atores-autores. Por isso mesmo, que assim como os *star studies* consideram o âmbito extrafílmico, porém detido no complexo sistema do estrelato como âncora do cinema, e da própria caracterização da *persona estelar* dos

intérpretes, os estudos atorais problematiza e analisa de modo diversificado as múltiplas conformações atorais nos múltiplos cinemas, posto que nem todo ator-autor é também *star*. Logo, os estudos atorais são a seara aberta, retroalimentada, e cada vez mais estruturada, ainda que em rarefação a tudo aquilo que compõe o universo do ator no cinema” (Ferreira, 2021, p. 83).

Nesta medida, esses dois campos de estudos que são paralelos a obragem do ator no cinema (os *estudos atorais* e o *star system*), nem sempre concordantes, posto que se tratam de duas perspectivas atorais, nem sempre amalgamáveis, dado que em certas ocasiões e/ou guildas artísticas, princípios notórios em arte e mercado são inconciliáveis. Dito isso, como se pode ver, o *star system*, muito bem resolvido, enquanto área teórica, trata das estrelas de cinema, e toda a sua praxeologia. Os estudos atorais, no entanto, como vimos no exposto citado acima, são mais amplos e complexos. Por isso mesmo, há, atualmente, no mínimo cinco eixos analíticos já catalogados, na *metodologia dos estudos atorais* aventada recentemente por Pedro Maciel Guimarães (2019), a quem muito da teoria brasileira acerca do trabalho atorai no campo do cinema deve. Assim, menciono, ligeiramente, os cinco eixos inscricionados/classificados, pelo referido pesquisador, comentando-os em nota de rodapé: Relação ator e personagem<sup>52</sup>; Relação ator e realizador<sup>53</sup>; Relação ator e mídia<sup>54</sup>; Relação ator e *mise en scène*<sup>55</sup>; Relação ator e técnica (?)<sup>56</sup>.

52 Situa-se na instância da forma fílmica; específica, deste ou daquele filme.

53 Reflete a relação do ator/atriz com o cineasta, se é parental, de amizade, matrimônio, afetiva etc.

54 É da ordem extrafílmica: contatos, *persona* pública; relacionam-se à condição e posição social, e, também ao estrelato ou ausência do fator *star*, em relação às ambiências cinematográficas que o intérprete se insere.

55 Eixo forte destes estudos, em termos da amálgama da linguagem do ator com a linguagem do cinema. Em minha visão analítica, esta é a única relação, fundamentalmente, cinematográfica-atoral em termos de linguagens artísticas, em modo estrito, desta relação dos estudos atorais. Os eixos anteriores são interessantíssimos, mais congregam outras ordens epistemológicas, na maioria das vezes dando inclusive maior foco neles, em reflexividade, menos pragmáticos. Estes se dão nessa relação entre ator e cinema, sobretudo sociológica e antropológica, o que sem dúvidas nos permite discussão aprofundada para aquilo que reside por detrás do erigimento da sintaxe cinematográfica e da concepção fílmica. Praxeologicamente, neste eixo, dedica-se ao ato de investigar de que modo o jogo do ator pode ser determinado pela linguagem do cinema, ou seja, como a montagem, o enquadramento, o ângulo da captação da imagem, a iluminação, o uso da trilha sonora e as escolhas de roteiro determinam a postura do ator em cena, seu programa gestual e sua interação com o elenco.

56 Guimarães (2019), neste eixo, se resume, assertivamente a dizer o seguinte a respeito desse eixo: “[...] proveniente do teatro, quando transposta para o cinema, esta relação coloca em questão padrões teatrais de jogo e postura e o processo de preparação do ator utilizado no cinema. Visa-se perguntar como os teóricos e encenadores que pensaram o jogo do ator no teatro podem ser lidos e adaptados para os filmes. Pode-se falar aqui de processos de trabalho entre atores e cineastas e da teorização feita por alguns realizadores de cinema seguindo os dois grandes modelos de atuação teatral: o naturalismo de Stanislavski e Antoine e o realismo político de Brecht e Piscator. Do lado dos primeiros, encontram-se

Discorro, detidamente, sobre esse último eixo. Acredito que Guimarães (2019), é assertivo, em seu apontamento. Sobretudo, pelo fato de que seu intento maior, com essa tarefa inscricional, era o de abrir o campo de discussão, de uma maneira mais sistematizada. Dito isso, assinalo que em minha visão, atorialmente, esse eixo, condiz de maneira mais acurada a algo que possui uma relação mais ampla, não estrita da técnica, em sua filologia. Destarte, levando em consideração a história do ator, que precede a história do cinema, considerando a prática inscricional, estaria já inscricionado, em outra ordem de estudos: os estudos atuacionais. Que como se pode observar, encontra-se abstraída, em hipostasia inscricional. Nada obstante, em dialogia à ordem já inscricionada dos estudos atorais, ao longo de minhas publicações científicas nos últimos anos, tenho a inscricionado em prática historiográfica como *estudos atuacionais* (estudos de atuação). Motivo pelo qual, *atorial* é aquilo que é referente ao ator. E, *atuacional* designa aquilo que concerne à atuação, isto é, ao trabalho de interpretação do ator e o seu labor para o cinema. Ele é anterior, sem dúvida, pois é antecessor ao cinema, conquanto se replasma na interpretação cinematográfica. Assim, o eixo *ator e técnica* refere-se aos artifícios que o ator aciona no corpo-rostomente-voz em relação aos dispositivos do cinema para a captura desejada pela sintaxe já erigida e consagrada do cinema, tal como exemplo de posicionamento do corpo do ator em  $\frac{3}{4}$  da câmera), em seu aspecto *atuacional*. Desse modo, reitero que esse último eixo, ator e técnica, sob essa nomenclatura incipiente estaria mais relacionado aos estudos atuacionais (os estudos de atuação), que congregam toda ordem de trabalho do ator, que está instalada na linguagem do

---

Griffith, Lee Strasberg, Elia Kazan e outros nomes do cinema clássico norte-americano; do segundo, Godard, Bresson, Oliveira, Duras, autores europeus que utilizam métodos de direção de atores que pretendem questionar a transparência e o naturalismo da regra hollywoodiana. Entre esses, podem ajudar também conceitos de outros pensadores e criadores teatrais: a biomecânica dos atores do cinema soviético influenciados por Meyerhold, a taxinomia do gesto naturalista de Delsarte e a predominância do gesto dos atores com relação direta às técnicas de Artaud. Esse eixo relaciona-se diretamente com o segundo, "ator e realizador". As estratégias de improvisação de determinados processos criativos entre atores e diretores podem ser abordados aqui, numa tentativa de desmitificar essa retórica do jogo atoral de cinema como fundamental para o domínio documental e meramente secundária para o ficcional. O processo comunicacional estabelecido entre jogo atoral e espectador poderá fornecer material para análise nesse momento, ou de saber como as técnicas ligadas ao distanciamento brechtiano se utilizam da interpelação direta do espectador pelo ator, através do olhar ou do endereçamento da palavra, para criar esses efeitos de ruptura do envolvimento afetivo da plateia e consequente deslocamento crítico. Entram nessa perspectiva as posturas corporais, que favorecem ou dificultam a relação direta entre ator e espectador (frontalidade, a lateralidade parcial) e desemboca-se no estudo da figura de retórica do "olhar para a câmera" como gerador do tão falado efeito brechtiano da "quebra da quarta parede" (Guimarães, 2019, p. 89).

ator, a linguagem atorial, isto é, a atuação. De tal maneira que carece escrutínio teórico metodológico, de abertura epistemológica, nesta égide do ator cinematográfico, e, que também não se resume à técnica exclusivamente. Logo, urge, que se aplique, mapeie e investigue os estudos atuacionais – relativos à atuação no cinema de escassa bibliografia; eles definem a empregabilidade –, posto que tratam da pragmática atorial: a adaptação da interpretação do teatro para o cinema; as modalidades, estados, técnicas e registros de atuação; o relacionamento com a câmera e os microfones; e, a filmagem anacrônica. Enquanto, os estudos atorais estariam mais voltados para a amálgama ator e cinema, em termos do encontro de linguagens, e os entremeios antropológicos desta relação. Conquanto os estudos atuacionais, investigam tudo que é relativo à atuação do ator no cinema, isto é, os meandros da atuação, e, que não indestrinçáveis da técnica. Peremptoriamente, identifico alguns dos eixos de investigação inextricáveis aos estudos atuacionais, comentando-os em notas de rodapé: Adaptação da linguagem atorial, do teatro para o cinema<sup>57</sup>; Técnica (s) atuacional (is)<sup>58</sup>; Ação dramática<sup>59</sup>; Modalidades atuacionais<sup>60</sup>; Preparação do ator<sup>61</sup>; Formação do ator<sup>62</sup>; Treinamento do ator<sup>63</sup>; Os elementos atuacionais<sup>64</sup>; Os estados

- 57 A definição de qual técnica e/ou caminho escolher. Como disse, eu já disseminei uma possibilidade operativa a respeito disso, com base nas técnicas da *dilatação* e da *equivalência*, em artigo citado nas sessões anteriores, e também na minha dissertação de *Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo*, intitulada *Atorialidade liminar no cinema brasileiro: cinesias atorais e filmes de cunho experimental*, *L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020) e *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021).
- 58 Teoricamente, elenco: a técnica pessoal do ator, Meisner, Decroux, Adler, Spolin, Strasberg etc.
- 59 Construção atuacional do ator, que expõe em corpo, rosto, voz, todo o evoluir ficcional da personagem.
- 60 São: interpretação, representação, atuação por estados, modelação, figuração. A modelação (ou modelagem), muito próxima da figuração – essa modalidade atuacional vem a preterir a função ator, ainda que atores a executem de modo facilitado (se profissionais). Evoca o caráter consciencioso do diretor sobre o corpo do ator, é este agente quem infere de maneira acentuada nas imagens que o ator deverá modelar, enquanto a figuração aciona um caráter de representação, a função modelo desdobrada por Robert Bresson (2005).
- 61 Diz-se de abordagens ou metodologias desdobradas por preparadores de elenco, algumas replicadas em reconstrução entre filmes, como é o caso de Fátima Toledo, no Brasil.
- 62 As pedagogias teatrais, as pedagogias de atuação, o processo de ensino-aprendizagem.
- 63 Seja os de prática de formação, ou o contínuo (próprio – autogerido, ou capitaneado). E seus múltiplos processamentos (escolas livres, agremiações de atores profissionais).
- 64 Corpo-mente-rosto-voz (na medida em que o ator é um ente congrega esses elementos de modo global). Ou então, em o estudo desses elementos em modo isolado (sabendo de antemão, que todos esses elementos são retroalimentados e acionam-se mutuamente. Assim, sob essa égide de especialização dos elementos, fala-se, mormente da expressão: de rusticidade, de expressão corporal, e vocal, bem como o trabalho intelectual do ator reconstrói esse escrutínio laborativo quando das situações cênicas, na criação de estados da personagem fictícia.

de atuação<sup>65</sup>; O relacionamento com a câmera e os microfones<sup>66</sup>; E, a filmagem anacrônica<sup>67</sup>.

Dito isso, enfatizo que muitos desses eixos se relacionam a linguagens artísticas *outras*, e que pelo poderio histórico que obtiveram, afetaram a linguagem do ator. Posto que paralelamente, assim como cinema impingiu ao ator a *cinematografização*, a literatura inscrecionou (também, de modo condicionante, em capitaneamento) a *ação dramática*, preceito ao qual, inclusive, o cinema de ficção é tributário. Por fim, reitero que os estudos atuacionais são os estudos sobre a atuação do ator, e de tudo aquilo que se relaciona a essa arte, e que seus eixos e sistemas, precisam sair da zona, de abstração e lacuna teórica. Espero, vivamente, ter contribuído, ao menos em parte para essa problemática inscrecional e atorial.

- 
- 65 Aqui se processa, os estados atuacionais, em si, de emoções, e nivelamentos intencionais, bem como concatena-se todos esses elementos, pensando-se em como se processam o amoldamento das técnicas, e registros de atuação, em atendimento a pragmática do cinema e suas demandas históricas à atorialidade: fascinação, rosticidade, fotogenia, divismo, o *embody film*, *embodiment in acting*, verossimilhança.
- 66 Congrega a instância *não* da preparação da atuação e sua tonacidade para a linguagem do cinema, posto que isso se relaciona ao item a) a *adaptação da linguagem atorial*. Nesta esteira, em relação a este item, aqui a atuação já estaria dilatada para o contexto do cinema; agora, cabe ao ator, familiarizar-se com o set, os tons adequados aos múltiplos equipamentos de microfonagem, bem como a relação de parceria necessária com os fotógrafos/cinegrafistas, para melhor assertividade da sua atuação já cinematográfica, já tonificada para tanto, mas, agora, em relação às especificidades dos dispositivos cinematográficos, que diferem entre filmes, algumas vezes, inclusive na marcação do ator para melhor captação de iluminação, imagem e áudio. Os projetos são múltiplos, as equipes, também, e atorialmente, falando, carece que o ator de cinema, entenda que assim como um estabelecimento de teatro possui acústica e a iluminação diferente de quase todos os outros teatros. Assim é também com os sets de filmagem e os equipamentos cinematográficos. Logo, esse estranhamento precisa ser enfrentado pelo ator.
- 67 No cinema a filmagem nem sempre é linear. Esse eixo insta os meios sobre como o ator concatena em sua obra a sistematização atuacional crível, sobretudo em relação ao item b) *Técnica (s) atuacional (is)*.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

DI CARLO, Ricardo (dir.). **L'ACTEUR**. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2020. 10 min, color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mga\\_Up2FDF8](https://www.youtube.com/watch?v=mga_Up2FDF8). Acesso em: 5 ago. 2021.

DI CARLO, Ricardo (dir.). **EU, Andrei, não te amo mais**. Brasil: Filme experimental de produção independente, 2021. 15 min. P&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d0s2IltSPUo>. Acesso em: 4 abr. 2021.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual do teatro. **Revista Temática**, João Pessoa, v. 6, p. 297-312, 2020.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito. **Interim**, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2011.

GUERGOLETTI, Aparecido. A leitura como facilitadora da aprendizagem. *In*: SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DO PARANÁ. **O professor PDE e os desafios da escola pública do Paraná**. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2010. Disponível em: [http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes\\_pde/2010/2010\\_uel\\_dtec\\_artigo\\_aparecido\\_guergoletti.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_uel_dtec_artigo_aparecido_guergoletti.pdf). Acesso em: 4 ago. 2022.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais. **Aniki**, v. 6, n. 2, p. 81-92, 2019.

MISES, Ludwig Von. **Ação humana: um tratado de economia**. São Paulo: Instituto Ludwig Von Mises Brasil, 2010.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Editora Publifolha, 2009.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# TEORIZAR O CINEMA: escritos cinematográficos de Maya Deren<sup>68</sup>

Fernanda Ianoski Ferro

---

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Introdução

O presente artigo busca trazer o pensamento da cineasta Maya Deren (1917-1961) em destaque, trazendo as concepções que ela apresenta sobre cinema e seu próprio processo criativo. Ademais, inicio trazendo informações biográficas para pensar sua trajetória enquanto artista. Para tanto, trarei trechos de alguns de seus textos, muitos escritos enquanto filmava. Entre eles, em destaque, coloco: *Amateur versus Professional* (1959), *O cinema como forma de arte* (1946), *A magia é nova* (1946), *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo* (1946) e *Cinema: o uso criativo da realidade* (1960), todos compilados no livro *El universo dereniano* (2015), tradução para o espanhol da pesquisadora Carolina Martínez.

Para trazer à luz seus escritos, faço uso da Teoria de Cineastas como processo metodológico para refletir sobre as teorias cinematográficas propostas por Deren, pois essa abordagem busca trazer o pensamento dos cineastas ao centro da discussão e construir uma teoria do cinema por intermédio dos próprios realizadores.

“A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores” (Graça, Baggio, Penafria, 2015, p. 21). Maya Deren foi uma cineasta que, além de realizar seus filmes, escreveu cerca de vinte textos sobre o seu processo criativo e sobre o que acreditava que o cinema deveria e não deveria ser. Segundo Jacques Aumont (2004), em seu livro *As teorias dos cineastas*: “[...] o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da teoria dos cineastas” (Aumont, 2004, p. 8).

Analisando a produção teórica de Deren, percebemos a defesa que a cineasta faz do cinema como uma forma de arte, independente de outras

linguagens que o sucederam e, em seus textos, vai propor e discutir formas de abordar as audiovisualidades pelo viés artístico e criativo.

Para que um artista ou cineasta estabeleça um estilo e traga originalidade ao seu trabalho ele precisa refletir teoricamente sobre as suas obras (Graça, Baggio, Penafria, 2015a, p. 23). Quando o artista se propõe a esse trabalho teórico e reflexivo, consegue estabelecer seus principais pontos e desafios, assim como manter a reflexão na base do seu processo criativo. O processo metodológico presente na Teoria dos Cineastas está dividido em cinco pontos, no que se refere aos materiais de apoio, e todos trabalham com as fontes primárias do artista a ser estudado: seus filmes; os escritos de toda natureza (textos, livros, artigos, manifestos); entrevistas e depoimentos concedidos; organização da filmografia; filmes que não foram realizados ou concluídos, mas que apresentam algum material inicial, como o roteiro, por exemplo. Para esse artigo, ademais das informações biográficas, partirei do material teórico de Deren, a fim de analisar como essa cineasta teoriza sobre o cinema de forma geral e como constrói a sua poética audiovisual.

## **De Eleanora a Maya: passagens biográficas e pensamento cinematográfico dereniano**

Antes de iniciar esse artigo, gostaria de fazer alguns apontamentos sobre a minha escolha. Primeiramente, referenciei grande parte das informações bibliográficas sobre Deren da tese de doutorado da pesquisadora espanhola Carolina Martínez, intitulada *Maya Deren. Esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible*, escrita em 2011. Essa tese ainda não foi publicada, tive acesso a ela diretamente com a pesquisadora, por meio de troca de *e-mails*. Martínez levou grande parte da sua pesquisa bibliográfica sobre Deren ao seu livro, publicado em 2015, *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, onde a pesquisadora faz a tradução inédita para o espanhol da maioria dos textos escritos por Maya. Porém, a tiragem dessa obra foi limitada a apenas 300 exemplares. Entendendo então que poucas pessoas ao redor do mundo têm acesso à obra, e que me chegou a mãos por um presente, optei por trazer aqui essas informações, considerando-as relevantes para o entendimento do percurso dereniano e democratizando o acesso no Brasil a aspectos de sua trajetória, tão bem documentada por Martínez. Busco aqui, entre aspectos bibliográficos, já promover inserções do pensamento de Deren em relação ao cinema e seu processo criativo, cerne dessa pesquisa.

Eleanora Derenkowskaia nasceu em 29 de abril do ano da revolução russa, 1917, em Kiev, Ucrânia. Maya veio depois, como um processo enquanto se tornava cineasta, fazendo parte da sua trajetória artística. Deren é uma subtração de seu sobrenome original, apartando dele a origem judaica. Filha de um reconhecido psiquiatra, Solomon Derenkovsky, e de uma estudiosa de música, Marie Fiedler, a família imigrou seis anos após o nascimento de Eleanora, para os Estados Unidos, se estabelecendo em Nova York, devido a problemas políticos e econômicos que a família vivenciou. Em 1928, após conseguirem origem estadunidense, a família passa a adotar oficialmente o sobrenome Deren.

Sobre suas origens, Deren escreve (ainda sob o nome de Eleanora), em 1935, em um texto chamado Autorretrato:

Nasci na Rússia, em uma família de origem russa, e ali vivi até os seis anos. O lugar do nascimento não seria tão importante se não fosse pelo fato de que minha herança racial contém muito do que sou e de – por que sou. De meu país nativo somente recordo a alta parede de tijolos vermelhos que cercava o jardim botânico onde brincava, um incêndio que teve em nosso apartamento, o vôo através da fronteira; mas meus pais (sou filha única) trouxeram com eles um entorno em que as características raciais do temperamento eslavo que levava comigo, longe de uma mera recordação, floresceram e se converteram em parte de mim (Deren, 2015, p. 20 – tradução minha)<sup>69</sup>.

Eleanora se considerava russa, embora tenha nascido em Kiev, capital da Ucrânia, enquanto o país ainda não fazia parte oficialmente da União Soviética, fato que só ocorreu em 1922, quando ainda morava lá. Suas memórias, ao que indica o texto, a fazem se identificar com a nacionalidade russa, entretanto.

No início da década de 1930, Deren vai estudar na Suíça, na École International de Genebra, e passa a ter seus primeiros textos e ensaios publicados em revistas estudantis. Sobre sua passagem na Suíça, Deren escreve, nesse mesmo texto:

Durante os três anos de instituto, estudei na Escola Internacional de Genebra, Suíça, uma instituição educativa pela qual minha admiração

69 Nací en Rusia, em uma família de origen ruso, y vivi allí hasta que tenía seis años. El lugar de nacimiento no sería tan importante si no fuera por el hecho de que mi herencia racial contiene mucho de lo que soy de – por qué soy. De mi país nativo solo recuerdo la alta pared de ladrillo rojo que bordeaba el jardín botánico em el que jugaba, um incêndio que hubo em nuestro apartamento, há huida por la frontera, y poco más; pero mis padres (soy hija única) trajeron con ellos um entorno em el que las características raciales del temperamento eslavo que llevaba conmigo, lejos de quedarse em un mero recuerdo, florecieron y se convirtieron em parte de mí.

cresce constantemente conforme me vejo forçada a encarar a inadequação de outras. Assim, rodeada de estudantes europeus, que por natureza considero mais intelectuais e analíticos que os americanos, meu desenvolvimento inicial começou a ir mais longe (Deren, 2015a, p. 21 – tradução minha)<sup>70</sup>.

Já em 1933 ingressa no curso superior na Syracuse University, estudando jornalismo e ciências sociais e é onde conhece e se casa com seu primeiro marido, Gregory Bardacke. Publica o poema “Youth Marches On”, no *The Argot*. Em 1937 se torna a organizadora regional do YPSL (Young People’s Socialist League), proferindo conferências, e começa a ser conhecida como fundadora de uma escola informal de treinamento socialista em Lake Cazenovia, Nova York.

Ao final de 1938 se divorcia de seu marido e começa um mestrado no Smith College, em Literatura Inglesa. Sua dissertação teve o título de “A influência da escola simbolista francesa nos poetas anglo-americanos” (Martínez, 2011, p. 28). Em 1940, muda-se para Los Angeles e começa a trabalhar como secretária de Katherine Dunham (1909-2006), uma reconhecida coreógrafa, dançarina e antropóloga afroamericana, profissional que vai exercer grande influência no trabalho artístico de Deren e em seus interesses sobre a cultura e religião haitianas, em especial o voodoo e os movimentos de dança desses rituais, que aparecerão mais tarde em seus filmes e escritos teóricos. De seu trabalho com Dunham nasceu o ensaio de Deren intitulado “Religious Possession in Dancing”, publicado em 1942, onde ela aborda aspectos da psicologia da possessão, misticismo religioso, a crença religiosa na sociedade haitiana, entre outros temas. Nesse mesmo ano, conhece e se casa com o cineasta tcheco Alexander Hackenschmied, que também amputa seu sobrenome para Hammid, por sugestão de Eleanora. Hammid é quem vai ensinar alguns conceitos de fotografia e cinema para Deren e vão trabalhar juntos em seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943). No ano em que seu pai falece, 1943, Deren compra, com a pequena herança deixada por ele, sua primeira câmera Bolex 16mm, de segunda mão, que será o equipamento utilizado para realizar *Meshes* e lançar Deren definitivamente para o trabalho com o cinema. É nesse momento que Eleanora passa a ser Maya, a cineasta.

Não há uma documentação oficial sobre a escolha desse nome, embora a sugestão seja atribuída à Hammid. Maya pode ser o véu que

70 Durante los tres años de instituto, asistí a la Escuela Internacional de Ginebra, Suiza, una institución educativa por la que mi admiración crece constantemente conforme me veo forzada a enfrentarme a lo inadecuado de otras. Así, rodeado de Estudiantes europeos, a los que por naturaleza considero más intelectuales y analíticos que los americanos, mi desarrollo inicial empezó a ir más lejos.

encobre a realidade, a mãe de Buda, a palavra antiga para água (Martinez, 2011a, p. 29). Definitivamente é um nome que abarca a essência mítica da personalidade de Deren, que percebemos em suas realizações artísticas e em seus interesses.

Em 1944, Deren realiza seu segundo trabalho, *At Land*, filmado no curso de três meses de verão, aos finais de semana, com a fotógrafa Hella Heyman como câmera, e, nesse mesmo ano, tenta uma bolsa Guggenheim, porém, sem sucesso. Esse feito acontecerá dois anos mais tarde, em 1946, e Deren passa a ser então a primeira cineasta a conseguir essa bolsa. Ainda em 1946, já tendo filmado seu terceiro trabalho, *A Study in Choreography for Camera* (1945), filme em que começa a explorar mais nitidamente os movimentos de dança no cinema, sendo considerada uma das pioneiras do Choreocinema<sup>71</sup>, Deren aluga o Provincetown Playhouse, em Nova York, para uma exibição independente de seu trabalho, chamada “Three Abandoned Films” (Martinez, 2011a, p. 30), algo revolucionário que inspirou outros artistas a começaram uma auto distribuição de seus filmes. *Ritual in Transfigured Time*, seu quarto filme, estréia em junho desse mesmo ano e, ainda em 1946, escreve seu ensaio mais longo: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, que foi publicado pela primeira vez pela Alicat Book Shop Press, no outono do ano de sua escrita. Esse importante texto traz muito das concepções derenianas sobre o cinema e sobre arte, passando de reflexões acerca da ciência, física, e “relacionando ideologicamente a aparição do cinema com o desenvolvimento tecnológico e com aspectos sociais e culturais do momento em que este foi criado” (Martínez, 2015a, p. 10), além de apontamentos sobre o seu próprio processo criativo.

Ganha o grande prêmio de cinema experimental em 16mm do Festival de Cannes, no ano de 1947, sendo a primeira cineasta mulher a receber essa premiação. Também é o ano em que se divorcia de Hammid e parte pela primeira vez ao Haiti, viagem que se repetirá em várias outras ocasiões, entre 1947 e 1955, somando um total de vinte e um meses nesse país. Do Haiti e sua cultura, Deren extraí muito da concepção de dança que permeia algumas de suas produções e textos, tendo a artista grande interesse nos rituais de possessão voodoo e nos movimentos dos corpos nessas possessões. Dessas observações, estudos e filmagens, resultam um filme inacabado, *Metraje Haitiano* (1947-55), e um livro que se tornou referência nos estudos antropológicos dos rituais voodooos haitianos, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, publicado em 1953.

71 Termo cunhado pelo crítico John Martin. Ver o artigo de Dorotea Bastos, *Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança*, em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1204-1.pdf>.

Criou, junto com Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill e Parker Tyler a Creative Film Foundation, em 1956, uma organização cujo objetivo era apoiar o cinema como forma de arte e dar suporte ao cinema experimental, distribuindo prêmios anuais a cineastas independentes, o que faz de Deren, além de cineasta, uma apoiadora do cinema underground estadunidense. Também colaborou com a abertura do Cinema 16, sociedade de apoio ao cinema independente, fundada por Amos e Marcia Vogel. Em 1960, casa-se pela terceira e última vez com o músico japonês Teiji Ito, que será responsável por uma sonorização posterior do filme *Meshes of the Afternoon*.

Seu último filme, *The Very Eye of Night*, de 1959, teve uma má recepção e marcou o início de uma crise cinematográfica em Deren, afastando-a do cinema e despertando cada vez mais seu interesse pela antropologia (Martínez, 2011a, p. 15). Nesse período, teve alguns projetos inacabados ou abandonados e suas aparições públicas em rádio ou televisão não mais falavam sobre cinema, como tantas conferências que já havia realizado nos Estados Unidos, Canadá e Cuba, mas sim sobre uma visão antropológica do voodoo haitiano.

Quarenta e quatro anos após seu nascimento, Maya Deren falece em 1961, de uma hemorragia cerebral, embora sua morte seja cercada de especulações. Desde anfetaminas até uma maldição voodoo, Maya, que foi iniciada no ritual quando esteve no Haiti, teve seu falecimento ainda em circunstâncias pouco definidas. Foi cremada e suas cinzas estão enterradas na encosta do Monte Fuji, no Japão.

Como tantos outros cineastas, Maya Deren não teve uma formação acadêmica em cinema, tendo sido, antes disso, uma poeta. Porém, “pouco a pouco, foi passando – como ela mesma disse – da poesia à câmera de maneira natural, trabalhando com imagens sem necessidade de traduzi-las em palavras”. (Martínez, 2015a, p. 9). Deren sentia a dificuldade em escrever poesias, já que “pensava por imagens” e o cinema foi, dessa forma, a linguagem artística pertinente para revelar o seu potencial artístico. Criando de maneira autodidata, influenciada pelo grupo de artistas a qual fazia parte – Marcel Duchamp, Anaïs Nin, André Breton, Oskar Fischinger e John Cage – Deren já foi cunhada como a “mãe do cinema de vanguarda americano”, nomenclatura conferida, entre outros, por Jonas Mekas e Kenneth Anger.

Em seus filmes, que somam um total de sete curtas-metragens concluídos e cinco por finalizar, em 16 mm, Deren elaborou uma forma de trabalhar a montagem criativa a partir da captura de imagens do dispositivo da câmera, de forma diferenciada da montagem e narrativas

clássicas e lineares: uma montagem que não só serve para ligar planos diferentes, mas que cria novos sentidos entre eles. No artigo *A montagem cinematográfica como ato criativo* (2006), a pesquisadora Maria Dora Genis Mourão aponta:

A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação, ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo (Mourão, 2006, p. 231).

Nos filmes de Deren percebemos o esforço artístico em direção a uma montagem que busca uma configuração espaço-temporal que não pertence à ordem do real, embora parta dela (no sentido do registro fotográfico proveniente da câmera), criando ações que começam em um espaço e se desenrolam em outro, fora da lógica narrativa clássica, mas que criam significações dentro de suas tramas. Deren não chegou a trabalhar com o elemento sonoro, mas a alguns de seus filmes, como *Meshes*, foram incluídas trilhas posteriores, como já citado anteriormente. Em sua defesa do cinema, Deren afirma que ele “deve determinar a disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura” (Deren, 2015a, p. 149).

A cineasta apresentava uma visão muito específica do que deveria ser o cinema, explorando suas próprias possibilidades, como a montagem, e se afastando de outras linguagens artísticas, como o teatro e a pintura. Para Deren, o cinema atinge sua capacidade máxima quando trabalha com elementos próprios do seu meio e consegue manipular o espaço-tempo de forma criativa.

Grande crítica do cinema hollywoodiano, Deren defendia a ideia de um cinema amateur, contrariando o profissionalismo e industrialização de Hollywood. Em 1959, ela escreve o texto “Amateur versus Profissional”, onde diz:

No lugar de invejar os maiores orçamentos de produção dos filmes profissionais com suas decorações elaboradas, seus roteiristas, seus atores bem treinados e todo esse pessoal qualificado, o amateur

deveria fazer uso de uma das maiores vantagens que tem e que todos os profissionais invejam: a chamada liberdade – tanto artística como física (Deren, 2015a, p. 177 – tradução minha)<sup>72</sup>.

Essa contraposição à Hollywood permeia grande parte de sua produção intelectual e artística, e podemos ver isso em seus filmes, que contrariam a narrativa clássica do cinema mais comercial. Outro ponto de conflito à produção industrial levantado por Deren é a divisão de trabalho, que faz o filme fugir ao controle do realizador; para ela, quanto menos pessoas envolvidas na criação do filme, mais controle o cineasta tem sobre a sua obra. No processo fílmico dereniano, a cineasta contava com poucos profissionais trabalhando com ela. Em 1946, em seu texto *O cinema como forma de arte*, Deren escreve:

Ademais, a monstruosa divisão de trabalho que caracteriza a indústria e faz de um filme uma montagem em corrente de um produto – passando do homem-ideia ao escritor, ao roteirista, ao roteirista técnico, ao diretor, ao ator (enquanto os técnicos e os câmeras estão empregados em outra seção), e assim até o fim fatal – não é só desnecessário para a linguagem cinematográfica, senão que é completamente destrutiva. A integridade só é possível quando o indivíduo que concebe o trabalho mantém sua força motriz até o final, com uma assistência puramente técnica caso fosse necessário (Deren, 2015a, p. 69 – tradução minha)<sup>73</sup>.

Deren não trabalhava com atores profissionais em seus filmes, dando preferência a amigos e bailarinos (no caso dos filmes de dança, como *A Study in Choreography for Camera*, que contou com a interpretação do bailarino Talley Beatty). Sobre isso, Deren escreve, em seu texto *A magia é nova*, de 1946:

Em lugar de tentar pagar os salários de atores profissionais, uso meus amigos para que atuem em meus filmes. E, como a carga de significado

72 En lugar de envidiar los enormes presupuestos de producción de las películas profesionales con sus elaborados decorados, sus guionistas, sus actores bien entrenados y todo esse personal cualificado, el amateur debería hacer uso de una de las mayores ventajas que tiene y que todos los profesionales envidian de él, la llamada libertad – tanto artística como física.

73 Además, la monstruosa división del trabajo que caracteriza a la industria y hace de una película un montaje en cadena de un producto – pasando del hombre-idea al escritor, al guionista técnico, al director, al actor (mientras los técnicos y los cámaras están empleados em outra sección), y así hasta el funesto final – no es solo innecesaria para el lenguaje cinematográfico, sino que es completamente destructiva. La integridad solo es posible cuando el individuo que concibe el trabajo mantiene su fuerza motriz hasta el final, con una asistencia puramente técnica en caso de que fuera necesaria.

e a projeção emocional do filme recaem, em realidade, sobre os efeitos visuais da câmera e da montagem, descobri que esses não profissionais são mais adequados às minhas necessidades (Deren, 2015a, p. 61 – tradução minha)<sup>74</sup>.

Também era adepta a equipamentos e aparatos simples e móveis, contra a industrialização tecnológica dos grandes estúdios, pois a partir da funcionalidade básica da câmera, segundo Deren, se podia extrair um potencial mais artístico e livre. Sobre isso, escreve, no mesmo texto:

Pelo contrário, a ausência total de aparatos e de parafernália mecânicas inspira uma exploração e um uso criativo de algumas dessas capacidades básicas da câmera que, subestimadas, foram rechaçadas em grande medida pelos profissionais. E o que é mais importante, quando os meios mecânicos são simples, a câmera não se converte em um monstro que reduz o artista a um ser impotente (Deren, 2015a, p. 61 – tradução minha)<sup>75</sup>.

Outros autores também já apontaram a importância e a potencialidade da câmera móvel, como Marcel Martin, para quem a câmera móvel aponta o avanço do cinema para um estágio artístico, abandonando o tecnicismo e corroborando para uma nova percepção na montagem (Martin, 1990, p. 83). Deren também era contra o cinema dito improvisado, para ela, cada frame deveria ser planejado minuciosamente, e ela pretendia manter o controle de toda a sua produção. Jonas Mekas, cineasta que também foi amigo de Maya, escreveu: “Maya era totalmente contra o cinema improvisado, espontâneo e diarístico. Um filme, com todos os detalhes, tinha que ser planejado com o máximo de seriedade. Quando agora penso nas imagens de Maya, sei que todas foram cuidadosamente planejadas” (Mekas *apud* RICE, 1999, p. 129). Deren defendia a total consciência e racionalização no momento de feitura da obra, o que a afasta das concepções surrealistas, muitas vezes atribuídas a ela. Em *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*, ela escreve:

74 En lugar de intentar pagar los salários de actores profesionales, uso a mis amigos para que actúen en mis películas. Y, como la carga de significado y la proyección emocional de la película recae, em realidad, sobre los efectos visuales de la cámara y del montaje, he descubierto que esos no profesionales son más adecuados a mis necesidades.

75 Por el contrario, la ausencia total de aparatos y de parafernalia mecánica inspira una explotación y un uso creativos de algunas estas capacidades básicas de la cámara que, subestimadas, han sido rechazadas en gran medida por los profesionales. Y lo que es más importante, cuando los medios mecánicos son simples, la cámara no se convierte en un monstruo que reduce al artista a un ser impotente.

O homem é um fenômeno natural em si e suas atividades podem ser uma extensão e exploração de si mesmo como fenômeno natural, ou pode dedicar-se a uma manipulação criativa e a transfiguração de toda natureza – incluindo ele mesmo – através do exercício de seus poderes racionais e conscientes (Deren, 2015a, p. 91 – tradução minha)<sup>76</sup>.

Outro ponto de crítica que Deren proferiu em relação ao cinema é quando este serve mais como registro do que como ação criativa, o que a faz, em alguns momentos teóricos, criticar alguns tipos de documentário, em especial os de guerra. Podemos aqui já perceber que Deren é incisiva e bastante crítica a várias formas de se fazer cinema, em especial aos que, para ela, caminham no sentido contrário ao fazer artístico. O seu empreendimento é em direção a um cinema de arte, de poesia e criativo. Em *O cinema como forma de arte*, ela aborda essa questão:

A semelhança mecânica entre a lente e o olho é, em grande parte, responsável pelo uso da câmera como um instrumento de registro mais do que um instrumento criativo, já que a função do olho é registrar. Porém, é na mente que está atrás do olho, onde o material registrado cobra significado e impacto. No cinema esta extensão foi ignorada. O significado do incidente ou da experiência foi visto no cinema como um atributo da realidade que está à frente da lente, mais do que como um ato criativo por parte do mecanismo e do ser humano que estão atrás da lente (Deren, 2015a, p. 73 – tradução minha)<sup>77</sup>.

O cinema sob a perspectiva dereniana deve se emancipar de outras linguagens artísticas a fim de atingir a sua plenitude e elaborar suas próprias formas. Em seu texto *Fazendo filmes com uma nova dimensão: o tempo*, Deren declara:

Meu propósito é chamar a atenção de todos os cineastas em potencial sobre aqueles elementos criativos que são únicos da câmera do cinema, de tal modo que seus esforços resultem em novos descobrimentos e

76 El hombre es un fenómeno natural en sí y bien sus actividades pueden ser una extensión y exploración de sí mismo como fenómeno natural, o bien puede dedicarse a la manipulación creativa y a la transfiguración de toda naturaleza – incluido él mismo – a través Del ejercicio de sus poderes racionales y conscientes.

77 La semejanza mecánica entre la lente y el ojo es, en gran parte, responsable del uso de la cámara como un instrumento de registro más que como un instrumento creativo, ya que la función del ojo es registrar. Sin embargo, es en la mente que está detrás del ojo, donde el material registrado cobra significado e impacto. En el cine esta extensión ha sido ignorada. El significado del incidente o de la experiencia ha sido visto en el cine como un atributo de la realidad que está frente a la lente, más que como um acto creativo por parte del mecanismo y del ser humano que están detrás de la lente.

novas formas, em lugar de imitar as formas criadas por outros meios (Deren, 2015a, p. 84 – tradução minha)<sup>78</sup>.

Como uma cineasta experimental, e tendo a disposição apenas uma câmera 16mm, Deren explorava ao máximo os recursos de seu aparato e os elementos próprios do cinema, como a montagem, promovendo enquadramentos, efeitos e ligações de planos incomuns.

Por fim, com o propósito de não esgotar de imediato as concepções sobre cinema de Deren, encerro com uma citação tirada do texto Declaração de princípios (1959):

Meus filmes podem ser chamados poéticos, coreográficos, experimentais. Não estou me dirigindo a nenhum grupo em particular, mas a uma área especial e a uma faculdade determinada existente em qualquer ser humano: para a parte dele que cria mitos, inventa divindades e medita, sem um propósito prático, sobre a natureza das coisas. A verdade importante é a poética” (Deren. 2015a, p. 24 – tradução minha)<sup>79</sup>.

## Considerações finais

Esse artigo se insere como um recorte acerca das possibilidades de se pensar o cinema de Maya Deren, além de fazer parte de uma pesquisa de mestrado em andamento. Procurei, aqui, trazer alguns pontos centrais do pensamento fílmico de Deren, articulando com aspectos de sua vida e trajetória que moldaram seus interesses e seu processo criativo, porém, sem esgotá-los, algo, creio-me que talvez nem seja possível e desejável, dada a infinidade de interpretações e inserções de seu pensamento.

Trouxe a abordagem da Teoria de Cineastas, campo que vem se desenvolvendo mais sistematicamente nos últimos cinco anos, em especial no Brasil e em Portugal, pelo processo metodológico de se pensar o cinema por meio das produções dos próprios cineastas. Levando em consideração a quantidade de material teórico que Deren nos legou, julgo importante trazer aos debates sobre cinema o pensamento dereniano acerca dessa arte e, em especial, para pensar o seu próprio trabalho.

78 Mi propósito es llamar la atención de todos los cineastas en potencia sobre aquellos elementos creativos que son únicos a la cámara de cine, de tal modo que sus esfuerzos den como resultado nuevos descubrimientos y nuevas formas, en lugar de imitaciones de las formas creadas por otros medios.

79 Mis películas pueden ser llamadas poéticas, coreográficas, experimentales. No me estoy dirigiendo a ningún grupo en particular, sino a una área especial y a una facultad determinadas existentes en cualquier ser humano: a la parte de él que crea mitos, inventa divindades y medita, sin un propósito práctico, sobre la naturaleza de las cosas. La verdad importante es la poética.

Ao longo de toda a sua produção teórica se percebe que Deren opta não por uma mudança de ideias e conceitos, mas sim por um aprofundamento e amadurecimento desses, que culminam visualmente em seus filmes. Maya, como seu nome pode sugerir, é múltipla, mas também estável, sem conflitar em relação ao seu processo criativo ao longo da vida. Embora tenha dado, pouco a pouco, mais importância aos aspectos da dança em seus filmes, terminando com uma abordagem antropológica, as defesas criativas permaneceram constantes: o uso da câmera não apenas como registro, mas como criação própria do cinema; atrizes e atores não profissionais (incluindo ela própria) em seus filmes; um rígido processo de planejamento das obras; número reduzido de profissionais trabalhando consigo, entre outros.

Além de cineasta e escritora, Deren também teve papel fundamental, em sua época, na distribuição e divulgação de seus filmes e de outros cineastas independentes. Manteve um compromisso de possibilitar espaços para que esse cinema – contra a produção industrial dos grandes estúdios – pudesse se desenvolver. Portanto, alinhou seu discurso à prática.

Embora seja mundialmente conhecida por admirados, pesquisadores e entusiastas do cinema, cabe refletir porque sua obra e seu pensamento pouco ainda aparecem em livros sobre o cinema, se mantendo restrita mais a pessoas especificamente ligadas à área cinematográfica. Acredito que, como pesquisadora, agradecendo também e referenciando os que passaram antes de mim pela obra de Deren, é papel fundamental a divulgação, reflexão e inserção dessa cineasta a um número maior de pessoas, facilitando esse acesso às informações e produções derenianas.

## REFERÊNCIAS

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84>. Acesso em: 22 nov. 2020.

DEREN, Maya. Amateur versus Profesional. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. Autorretrato. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. Declaración de principios. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. El cine como forma de arte. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015. p. 67-78.

DEREN, Maya. Haciendo películas con una nueva dimensión: el tiempo. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015. p. 79-85.

DEREN, Maya. La magia es nueva. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015. p. 58-66.

DEREN, Maya. Montaje creativo. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015. p. 146-156.

DEREN, Maya. Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine. *In*: DEREN, Maya. **El universo Dereniano**. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015. p. 86-145.

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: 2 nov. 2020.

LÓPEZ, Carolina Martínez. **Maya Deren**: esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible. 2011. 438 f. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidad de Castilla – La Mancha, 2011. Não publicada.

MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dina livros, 2005.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, p. 229-250, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>. Acesso em: 10 nov. 2020.

RICE, Shelley. **Inverted Odysseys**: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. Massachusetts: Institute of Technology, 1999.

## **PARTE II**

# **GESTOS DO AUDIOVISUAL: mídias, estéticas e processos de criação**

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# PENSAR UM CRÍTICO-CINEASTA: um olhar para *Mauro, Humberto* ao lado dos escritos de David Neves<sup>80</sup>

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva  
Pedro Plaza Pinto

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Introdução – Um começo de conversa sobre *Mauro, Humberto*

Ao longo dos últimos anos, temos nos dedicado ao estudo da obra e do estilo do crítico-cineasta David Neves. Em particular, *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966), curta-metragem já investigado em trabalhos anteriores, tem sido importante objeto de aproximação para a pesquisa. Porém, a partir do contato com a obra de Neves, identificamos a necessidade e possibilidade de expandir o *corpus* de nossas análises para além dos filmes que o crítico-cineasta dirigiu. Buscando compreender a fundo o pensamento e o múltiplo projeto cinematográfico desenvolvido por Neves, dedicamos atenção também à sua produção crítica, analisando-a lado a lado com sua produção fílmica.

Neste artigo, partimos para outra sessão de estudo de *Mauro, Humberto*. Desta vez, buscaremos sedimentar as bases metodológicas para a análise da obra do crítico-cineasta em sua particularidade, dedicando-nos a sua dupla atuação. Analisaremos o curta-metragem cotejando-o com o pensamento de Neves exposto em diversos de seus textos, mas antes de passarmos à projeção do filme, apresentamos o diretor e as origens deste pequeno retrato.

À época do lançamento de *Mauro, Humberto* na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília<sup>81</sup> em 1966, David Neves já era um crítico brasileiro conhecido. Até aquela metade da década de 1960, Neves havia contribuído para periódicos como *O Metropolitano* e o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, desempenhando papel fundamental na constituição dos quadros e do projeto ideológico do Cinema Novo Brasileiro e ocupado cargos

80 Artigo publicado na revista **O Mosaico**, v. 16, n. 1, 2023. DOI: <https://doi.org/10.33871/21750769.2023.16.1.7398>

81 Já em 1967, a Semana do Cinema Brasileiro se transformaria no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ativo até hoje. A Semana fora lançada no ano anterior e é um marco da solidarização de seu organizador – o crítico Paulo Emílio Salles Gomes – com o Cinema Novo no contexto de avanço da Ditadura de 1964.

no Itamaraty e na então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)<sup>82</sup>.

Nesta última, atuava no Setor de Filmes Documentários cuidando dos equipamentos cinematográficos que haviam sido doados pela Fundação Rockefeller para a instituição de Patrimônio<sup>83</sup>. “Tomando conta do equipamento”, Neves começou a se aproximar da realização de filmes de seus colegas cinemanovistas e obteve alguns restos de seus negativos com os quais passou à realização, como registrado em entrevista de 1983 a seu amigo Alex Viany:

[...] E, como o equipamento estava em minhas mãos, eu me lembro que sobrava negativo, pontas de filme, e eu pegava as pontas e ia todos os sábados na casa do Humberto Mauro, lá na Tijuca, e cada dia filmava um pouquinho dele, no quintal, com dona Bebe [esposa de Mauro]. E assim fiz *Mauro, Humberto*, em 1966 (Neves, 1999, p. 273).

A produção de um filme a partir de pontas de negativo parece um gesto simbólico para a trajetória deste cineasta que tanto se dedicou a registrar as “sobras” do cotidiano, as pequenas cenas que usualmente não chegariam à versão final de um filme qualquer. Segundo o relato do cineasta: “Um dia [...] levei a câmera do Patrimônio, que estava comigo, eu tomava conta do equipamento. Peguei umas sobras de filmes, de *O Circo* e de outros filmes que estavam sendo feitos no Patrimônio. Peguei e fui filmando” (Neves, 1999, p. 274-275). À época, entre outros, “estavam sendo feitos” com o apoio da DPHAN, *Integração Racial* (1964, dir.: Paulo César Saraceni); *Maioria Absoluta* (1964, dir.: Leon Hirszman); *O Circo* (1965, dir.: Arnaldo Jabor) e *Memória do Cangaço* (1964, dir.: Paulo Gil Soares). Foi então das sobras de filmes do Cinema Novo que ajudara a construir, que nasceu – um tanto despreziosamente – o primeiro curta-metragem dirigido pelo crítico: *Mauro, Humberto*.

Paramos a apresentação por aqui. Por ora, esvaziamos a cena histórica e damos início à projeção, em busca de uma análise fílmica *pari passu* com evidências documentais.

82 Em 1970, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se transformou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. Já dissertamos mais acerca deste período de “formação” do cineasta em texto publicado na Revista Movimento (PHILIPPINI, 2022) e disponível para acesso no link: <https://drive.google.com/file/d/1gKLUJLYXqiz1RQWwhyyvQEA1kFmYXS4V1/view>.

83 No texto “A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do cinema-direto no Brasil)”, Neves disserta mais acerca da doação de equipamentos e da composição do setor da DPHAN: “A Rockefeller Foundation, sob cujos auspícios Joaquim Pedro estudou na Inglaterra e nos USA, com uma doação maciça à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, permite a criação ali de um Setor de Filmes Documentários, pela compra de uma câmera *Arriflex* 35mm equipada e de um gravador *Nagra* (não acoplados)” (Neves, 1966, p. 257).

Na tela, vemos a imagem de um dicionário francês aberto no verbete “MAURO, Humberto”. O plano dura cerca de 10 segundos. Enquanto isso, na trilha sonora, a voz do narrador fala da importância de Humberto Mauro para a construção do Cinema Novo Brasileiro:

O Novo Cinema Brasileiro, no que ele tem de melhor e mais autêntico, deve muito a um pioneiro que ainda hoje dedica sua vida ao cinema. Este é um filme sobre este homem que chegou a ser um cineasta de reputação mundial (Mauro, Humberto, 1966, 2 segundos).

Embalado por uma música que aumenta de volume ao fim da narração, o filme passa a uma sequência de montagem alternada entre o plano do verbete de Mauro e a imagem do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, dir.: Glauber Rocha). Seguindo o mesmo sentido do texto, o cineasta induz, na montagem, a relação entre o “pioneiro” e a onda de cinema moderno que se desenvolvia no país.

Em seguida, a voz do narrador retorna dizendo: “Não se pretendeu fazer um levantamento detalhado de sua vida, são as impressões que vão contar. Começamos por algumas cenas de sua rotina diária” (Mauro, Humberto, 1966, 22 segundos).

Corta. Em um plano próximo, Mauro finalmente aparece em tela.

Porém, justo no primeiro plano de Humberto Mauro mostrado por Neves, vemos o “cineasta de reputação internacional” aproximar-se desfocado em direção à câmera.

Após sete segundos do passo do cineasta, mais um corte. No plano seguinte, o mesmo enquadramento agora com o foco “corrigido”. Vemos de forma nítida: Mauro caminha novamente pela calçada.

Pausamos o filme aqui, aos 43 segundos de rotação.

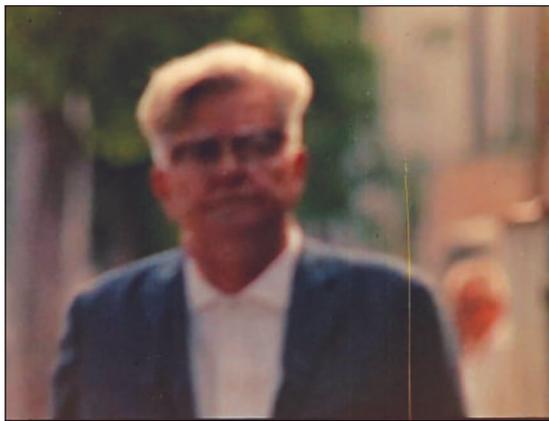
Alguns aspectos já nos chamam a atenção. O crítico-cineasta dá partida à sua realização em ritmo de Cinema Novo, citando o movimento e reafirmando Humberto Mauro como o pioneiro autor de um cinema brasileiro que inspirava o movimento. Em uma primeira vista, aqueles primeiros segundos de apresentação quase solene do “cineasta de reputação mundial”, poderiam nos fazer esperar por uma espécie de documentário “oficial” do Cinema Novo.

Entretanto, a frase seguinte da narração muda nossa percepção. O cineasta opta por uma abordagem peculiar: em um filme biográfico, atém-se às “impressões” do personagem mais do que ao “levantamento detalhado de sua vida”. “Começando pelas cenas de sua rotina diária”, o filme, que havia iniciado com um discurso impessoal, toma um gosto diferente: para além das visões gerais sobre Mauro, assume-se uma

visão própria de um cineasta por outro, uma visão que é (ou produz) uma impressão.

Já comentamos sobre este aspecto em outros momentos<sup>84</sup>. Para este artigo, nosso maior destaque será outro: o plano mostrado logo após a última frase da narração, a primeira imagem de Humberto Mauro em *Mauro, Humberto*.

**Figura 1 – Humberto Mauro aparece em *Mauro, Humberto***



Fonte: Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).

Algo parece “errado”. Em um curta-metragem realizado em sua homenagem, Mauro é mostrado pela primeira vez fora de foco. Como já descrevemos, o plano dura sete segundos e é seguido por um plano idêntico, com o foco corrigido. Naturalmente, vendo a cena, nos perguntamos: seria um erro? Mas se a tomada é um erro, por que o reproduzir na versão de exibição do filme? E, ainda mais: por que não só reproduzir o erro, mas também sua posterior correção? O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?

A primeira resposta no “confronto direto” com o filme é essa estranheza, nossa sensação imediata como espectadores. Contudo, quando avançamos em um segundo movimento, rebobinando a cena, pausando e tocando novamente, já entra em cena nosso perfil analista. Ao decompor os planos e descrevermos a articulação, percebemos que Mauro é enquadrado em um plano médio, fixo, à altura do olho do personagem; o foco da câmera oscila, mas nunca se fixa no cineasta; a música para e ouvimos apenas a ambiência da cidade.

84 Ver PHILIPPINI; BAGGIO (2021). Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3880>. Acesso em: 30 dez. 2022.

Com esta breve decomposição da cena, já poderíamos começar a interpretar, estabelecer alguma relação teórica, supor uma operação de opacidade no filme ou relacionar o gesto com outros semelhantes recursos utilizados no cinema moderno. Porém, em favor de uma reflexão metodológica, damos um passo para trás e voltamos à questão que nos instigava: O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?

## **O Cineasta como produtor de fontes: Teoria do Autor e Teoria de Cineastas**

O cineasta é o sujeito da pergunta. Neste trabalho, buscamos nos posicionar ao lado de David Neves para nos defrontarmos com a sua obra e investigarmos sinais das intenções e do pensamento do crítico-cineasta. Mais do que realizar uma produção historiográfica, com interpretações cronológicas, sociológicas ou do ponto de vista da recepção, interessamos-nos cotejar a obra fílmica de Neves com suas próprias ideias escritas para então refletir sobre a constituição de um estilo singular em *Mauro, Humberto*. Buscamos, assim, encontrar não só os interesses por detrás deste plano desfocado em específico, mas também apresentar uma possibilidade de abordagem teórico-metodológica para o estudo da obra de um crítico-cineasta a partir da diversidade e da fragmentação dos materiais onde compôs e expôs seu projeto cinematográfico.

A partir do ângulo da documentação utilizada, tomaremos como objetos e fontes de pesquisa principais o visionamento do curta-metragem e o estudo das críticas do crítico-cineasta. Valemo-nos da distinção possível entre a pesquisa com fontes para a História e para a Historiografia, cientes da ambiguidade da terminologia da área, conforme pontuou Aróstegui (2006, p. 25-44). Do ângulo categorial, ao qual acessamos como resultante do trabalho com a documentação, cuidaremos do conceito de “erro” apresentado pelo próprio autor em um diário de gravação do filme *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves) e das ideias defendidas por Neves em crítica ao filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho). Atendo-nos aos textos do crítico-cineasta e à revisão bibliográfica de escritos acerca de estudos autorais (bases para nossa abordagem teórica), visamos posicionar o autor como possível referência para a produção de teoria de cinema e para a leitura de sua obra.

Porém, se esta é a nossa intenção, para respondermos àquela primeira questão, precisamos nos fazer outra: onde e como encontraremos marcos conceituais e categorias para estudar o pensamento do cineasta em ação?

De pronto, pensamos: “podemos partir da Teoria do Autor”. Baseada nos escritos dos críticos franceses das *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 e 1960 e principalmente nas posteriores teorizações de Andrew Sarris (Sarris, 1981) e Peter Wollen (Wollen, 1984), a Teoria do Autor se encontra mais disseminada no senso comum e parece usualmente uma primeira possibilidade de entrada para estudos que levem em conta o trabalho “autoral” de um cineasta.

Porém, como a leitura de Tito Cardoso e Cunha nos aponta, talvez os pontos de vista e objetivos da Teoria do Autor sejam diferentes dos que buscamos. O pesquisador escreve:

A Teoria do Autor procura elaborar um conceito que possa servir de critério axiológico para determinar o valor de um filme, por um lado, e, por outro, uma referência unificadora que possa guiar a interpretação da obra (Cunha, 2017, p. 23).

Visamos outro sentido em nossa análise. Afinal, nosso intento não passa tanto por “determinar o valor” dos filmes de Neves quanto por buscar um outro olhar para sua obra e fomentar uma visão com base em seu pensamento. Sobretudo, interessa-nos a ideia de termo somatório das atividades do sujeito histórico que se expressa no conceito proposto de “crítico-cineasta”, ponto de chegada da pesquisa mais ampla que dá origem a este escrito construído com base no estudo das fontes diretas sobre a sua presença e vida no cinema e na literatura cinematográfica brasileira.

Buscando nos colocar ao lado do ponto de vista de David Neves em vez de estabelecer um “critério axiológico” para a interpretação de sua produção, outra abordagem nos parece mais frutífera: a Teoria de Cineastas. Abordagem teórico-metodológica desenvolvida a partir dos trabalhos do ST Teoria de Cineastas da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) e do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento – Portugal) que busca, nas palavras de Manuela Penafria, “fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas” (Leites; Baggio; Carvalho, 2020, p. 13).

Prontamente, esta atenção alargada ao pensamento dos cineastas e não somente aos filmes representa uma distinção com a Teoria do Autor e uma primeira aproximação com nossos objetivos. Como Baggio, Graça e Penafria já definem em nota de rodapé, tratando da distinção da nova abordagem com a Teoria do Autor (neste caso referindo-se especialmente a teoria do crítico francês François Truffaut):

A teoria de Truffaut centra-se no filme enquanto expressão, enquanto a nossa proposta concerne, não só o filme, mas outras expressões dos cineastas. Mais ainda, a Teoria dos Cineastas não é uma teoria sobre o filme, mas sim sobre a forma de pensar o cinema (Baggio; Graça; Penafria, 2015, p. 27).

Investigando a obra de um crítico-cineasta que desenvolveu suas atividades em muitas áreas da vida cinematográfica, a dedicação a “outras expressões” é parte fundamental de nossos estudos e a abertura teórica incitada pela Teoria de Cineastas descortina caminhos instigantes e importantes para nós. Segundo Penafria, a proposta: “trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema” (Leites; Baggio; Carvalho, 2020, p. 8). É com esse reposicionamento do ponto de vista do pesquisador que chegamos à interpretação de *Mauro, Humberto* tentando olhar para o filme a partir de Neves.

Nossos objetivos, assim, aproximam-se aos objetivos prioritários da abordagem enunciados por Baggio, Graça e Penafria:

- 1) produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema;
- 2) conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema (por exemplo, questões já abordadas pela teoria do cinema, como os conceitos a realidade ou a figura do espectador);
- 3) encarar o cineasta como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema (Baggio; Graça; Penafria, 2015, p. 31).

Pretendemos buscar na obra de David Neves os “conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema” para ainda “conhecer e divulgar o modo como” David Neves pensava “o cinema”. No caso estrito deste artigo, por exemplo, conhecer o modo como David Neves pensava o cinema pode ajudar a responder nossa pergunta inicial.

Contudo, as questões ainda se acumulam. Se para responder: “O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?” buscamos “conhecer e divulgar o modo como o” crítico-cineasta pensava o cinema, precisamos também nos perguntar: onde encontraremos essas respostas?

No mesmo texto supracitado, os pesquisadores já apontam maneiras de operacionalizar a aproximação aos cineastas e indicam possíveis fontes diretas para a abordagem. Os conceitos de fontes diretas ou fontes indiretas são atualmente utilizados pela historiografia não positivista para

fins de criação de uma taxonomia aberta do pensamento metódico sobre a documentação e o trabalho com tais materiais históricos. Trata-se de um “critério posicional”, conforme explicita Julio Aróstegui (2006, p. 488-496) ao apontar para a problemática do “conteúdo”, da “procedência” e do “grau de relação” com o objeto e o problema da pesquisa (Aróstegui, 2006, p. 495). Segundo Baggio, Graça e Penafria:

São precisamente as fontes diretas aquelas que a Teoria dos Cineastas pretende consultar:

- 1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta;
- 2) uma leitura atenta, cuidada, acurada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema;
- 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais.
- 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério;
- 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação (2015, p. 28).

Destacamos especialmente as três primeiras fontes apresentadas pelos pesquisadores. Como citamos, os filmes e os escritos de Neves constituem os objetos de nossa aproximação e as poucas e esparsas entrevistas concedidas pelo crítico-cineasta exercem importante papel enquanto registro de seu pensamento e processos de criação.

Entendendo a vida no cinema de David Neves em sua diversidade – na realização, na crítica, na política e na diplomacia –, adicionamos aos exemplos de “todo tipo de material escrito pelo cineasta” também as notas, os rascunhos, as crônicas e, principalmente, os textos críticos de Neves<sup>85</sup>.

Afinal, acreditamos que as críticas escritas pelos cineastas podem ser importantes portas de entrada para o pensamento destes que chamamos críticos-cineastas, tendo sempre em vista as diferentes materialidades, linguagens e especificidades de cada um dos textos: a disposição de

85 Tais materiais vieram a lume ao longo das últimas décadas em trabalhos anteriores, principalmente em pesquisas realizadas para mostras e constantes do livro com materiais inéditos *Telégrafo visual: crítica amável de cinema* (Neves, 2004). Estudos como estes nos instigaram ao retorno aos arquivos e cotejamento com publicações originais.

pensamentos coetâneos entre filmes e críticas, os dados da conjuntura, o seu nível de intencionalidade e a própria classe de materiais envolvidos.

## Fazer teoria a partir do crítico-cineasta

Como muitos dos cineastas ligados às novas ondas de cinema moderno a partir dos anos 1950, o “líder ecumênico, ponte” (Cf. Neves, 1993, n/p.)<sup>86</sup> entre os participantes do Cinema Novo Brasileiro, iniciou sua trajetória na crítica e só posteriormente passou a ocupar funções na realização. Antes formados críticos e cineclubistas que cineastas, muitos dos cinemanovistas, inclusive, encontraram na cinefilia a primeira porta de entrada para o cinema e a partir do olhar crítico para outros filmes constituíram o olhar cinematográfico arrojado que marcou sua geração. Em nossas pesquisas sobre a produção de um cineasta ligado intensamente a este movimento, cujo: “núcleo central se organizou de um grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna” (Neves, 2004, p. 205), entendemos, como Raquel Gerber, que: “para pensar o Cinema Novo é impossível separar a concepção do ato artístico de criação do pensamento crítico, os filmes, do pensamento sobre e a partir deles” (1982, p. 1).

Porém, ao contrário de outros exemplos de cinemanovistas ou “cinema-modernistas” que logo abandonaram a crítica e se dedicaram apenas à realização cinematográfica, o David Neves-crítico raramente saiu de cena e sua produção textual seguiu par-a-par com (e por vezes, inclusive, até mais perene que) a produção do David Neves-cineasta.

À primeira vista, a obra de Neves se destaca, portanto, não somente pela existência dessa dualidade, mas pela constância desta e a coerência de um pensamento que se espraia entre os diferentes materiais produzidos pelo crítico-cineasta. Não se trata, é claro, de um pensamento imutável, rígido, que tenha persistido igualmente ao longo dos anos e entre os diferentes textos. Trata-se, sim, de um pensamento vivo, em constante mutação e manifesto de diferentes maneiras, seja em uma criação que constantemente alimentou-se da reflexão crítica para a realização (fílmica e crítica) de filmes em que Neves atuou, seja em um pensamento crítico (e criativo) que constantemente se influenciou da atuação criativa de Neves na realização dos filmes.

Se Jacques Aumont dizia que o “cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades” (Aumont, 2004, p. 7), a ocupação crítica e cinéfila, praticamente por

86 Como descreve Carlos Diegues em orelha do livro *Cartas do Meu Bar* (Neves, 1993).

definição, obrigava o crítico-cineasta – desde antes de passar à realização – a exercer o pensamento sobre o próprio fazer cinematográfico e fez com que, ao passar à realização, sua crítica também se retroalimentasse da reflexão sobre o ofício e a função do crítico na recepção de uma obra.

Desta maneira, encontramos nas críticas de David Neves importantes espaços de exposição de seus interesses em cinema e partimos para o estudo de sua obra mirando o “termo somatório” (Pinto, 2020, p. 207) de suas atividades entendendo-o como já definia o companheiro Glauber Rocha na primeira edição de *A Revolução do Cinema Novo* como um “suave, dedicado, inteligente e excitante crítico cineasta” (Rocha, 1981, p. 378).

Por enquanto, para os efeitos deste artigo, privamo-nos dos adjetivos elogiosos de Rocha e insistimos no posicionamento do hífen para ilustrar a ponte entre as duas atuações do crítico-cineasta.

Sem separar o pensamento crítico da produção cinematográfica, é importante, enfim, analisarmos os textos e filmes lado a lado, expandindo a noção de Gerber do estudo geral do Cinema Novo para o estudo particular de cada cineasta também em sua singularidade e autonomia, tendo em vista que é fundamental:

Compreender o cinemanovismo como uma evolução do pensamento crítico que no início foi paralelo à produção artística, quando o cineasta produzia textos, ideias e filmes numa dialética intensa entre a razão e paixão. Ao lado de uma explosão de pensamento dava-se uma explosão emocional em busca de imagens-sons brasileiros através da moderna ótica audiovisual (Gerber, 1982, p. 1).

Envolvidos nessa teia de pensamentos e paixão, torna-se interessante não só estudarmos os filmes que os cineastas realizaram, mas também os filmes e os cineastas que mais lhes instigavam e o que lhes interessava nestes filmes e no trabalho destes cineastas. Entendemos, dessa maneira, que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem também dizer muito e encontrar semelhanças com os gostos e interesses estilísticos apresentados nos filmes em que eles mesmos atuaram.

Há que se levar em conta os diferentes interesses políticos, poéticos e mesmo jornalísticos envolvidos na escrita do texto crítico, bem como as diferenças de linguagem entre o cinema e o texto verbal. Porém, a partir de análises como a que realizaremos a seguir, entendemos que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem fornecer, como os “livros, manifestos de exposição pública ou cartas”, um semelhante “primeiro passo em que é necessário

um conhecimento aprofundado do percurso do cineasta” (Baggio; Graça; Penafria, 2015, p. 29), mesmo que exija cuidados especiais na leitura. O texto crítico pode apontar para interesses particulares que encontram reverberações nas escolhas estilísticas apresentadas nos filmes em que os críticos-cineastas atuaram. Filme e crítica, depoimentos e cartas podem vir a ser caminhos de exploração de um vasto campo da recursividade que forma, no caso, um estilo.

### **Novamente Mauro, Humberto**

Para colocarmos em prática essa vontade de produzir teoria de cinema a partir do pensamento do crítico-cineasta, voltamos ao plano desfocado de *Mauro, Humberto* e àquela pergunta inicial: “o que o cineasta tentava extrair do aparente erro?”

A partir dos procedimentos metodológicos indicados pelos pesquisadores no texto de apresentação da Teoria de Cineastas, em desfavor de critérios axiológicos da Teoria do Autor, visitamos – em um “confronto direto” – outros filmes dirigidos por David Neves.

Cada projeto, sem dúvidas, guarda sua especificidade, mas a produção de Neves parece manter, no todo, certa coerência e consistência de interesses. Como em *Mauro, Humberto*, vemos permanecer em seus curtas-metragens documentais e em seus longas ficcionais a vontade por ater-se às “impressões” e buscar conferir aos filmes certo aspecto de rascunho e inacabamento. Os enquadramentos “desleixados”, às vezes sem foco e pouco rebuscados de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves) parecem ressoar o “erro” inicial de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves), como também a escolha pela câmera na mão ágil e livre que caminha sem rigor pela casa de escritores brasileiros nos curtas da série *Literatura Nacional Contemporânea* (1974-1976, dir.: David Neves e Fernando Sabino).

A importância dada à despreensão e ao “erro” reverbera nos trabalhos de Neves e aparece juntamente em vários de seus escritos. Por exemplo, em crítica escrita em 1980 à revista *Filme Cultura* tratando do filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho)<sup>87</sup>, Neves rememora o início do cinema paraibano e, a partir dos filmes, destaca um aspecto caro a seu cinema:

O cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro. Cinema parece parente de Coragem

87 Filme realizado em 1971, mas que, proibido pela censura, só foi lançado em 1979.

ou Ousadia, sobretudo no Brasil. É que, aqui, fazer cinema foi sempre um sufoco, por causa da pressão dos gringos. Completo dizendo que à palavra ousadia deve se acrescentar outra: Malandragem; único complemento à estratégia da pouca força (\$\$\$) a se conjugar com a supracitada Coragem (Neves, 2004, p. 248).

Acrescida da “malandragem”, a “Coragem ou Ousadia” guia as realizações de Neves e aqueles relatos do processo de criação de *Mauro, Humberto*, que citamos no início do texto, parecem perfeito exemplo disso. No “sufoco” de fazer cinema no Brasil, realizar um filme a partir das “sobras” de filmes de seus colegas seria a malandragem necessária para Neves passar à realização. Mais à frente no texto, o crítico continua a descrever essa ousadia – “parente” do cinema – e lhe adiciona um novo aspecto, a “garra”:

Quando *Aruanda*, de Linduarte Noronha, foi feito com os mais poucos recursos, nós, os “metropolitanos”, descobrimos que cinema precisava mais de garra do que propriamente de “arte cinematográfica”, coisa que P. E. Salles Gomes começava a nos ensinar paulista e disciplinadamente (Neves, 2004, p. 248).

Mais do que buscar fazer “arte cinematográfica” ou prezar por uma virtuosidade técnica, bastaria à realização de cinema esta “garra”. Uma ideia tipicamente cinemanovista que rege a realização de Neves e de muitos de seus companheiros. Não é à toa que, no início do texto, o autor escrevia: “o cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro” (Neves, 2004). Contemporâneos, os movimentos iniciam-se com intenções parecidas. Enquanto na Paraíba em 1960, Linduarte Noronha fazia um filme com “garra”, em 1955, Nelson Pereira dos Santos – um dos cineastas “fundadores” do Cinema Novo Brasileiro – lançava *Rio, 40 Graus* (1955, dir.: Nelson Pereira dos Santos) e, segundo Neves, ‘as bases de uma nova escola: a da “autenticidade”’:

Defeituoso, *maladroit*, eis a chave-mestra para se classificar formalmente o seu mundo e o que lhe seguirá. Esperar a perfeição, os ornatos, o rigor num filme brasileiro somente se se tivesse uma visão brasileira desses elementos. O Brasil e seu cinema para os brasileiros. Num determinado momento, a ousadia máxima para um filme de produção pobre e de conceitos pobres a respeito da produção: a grua improvisada que termina por trucagem numa maquete da visão-tipo do Rio: o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara. Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um Cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da autenticidade (Neves, 2004, p. 214).

O “defeituoso” filme anunciador do Cinema Novo Brasileiro carrega também as marcas daquela “garra” de Noronha e, “com os mais parcos recursos” à disposição, utiliza-se do improvisado e da “malandragem” com aquela “ousadia” (palavra-chave que se repete nos dois textos) para alcançar a tão almejada “autenticidade”.

Quando passou à realização de *Mauro, Humberto*, Neves seguiu interesses parecidos com os expostos nas críticas e com a “ousadia” e a “garra” buscou pôr em tela a autenticidade de seu encontro com Mauro. De tal forma que, como diria em nota publicada no livro “Cartas do Meu Bar” (Neves, 1993), com seu primeiro curta-metragem Neves descobriu “ao vivo” como era necessária aquela mesma “garra” que havia lhe instigado em *Aruanda*, descobriu: “[...] que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história a almejada autenticidade. É num terrível corpo a corpo com esse fugidio meio de expressão” (Neves, 1993, p. 34).

Gesto característico de cinema moderno, de Cinema Novo, a inclusão daquele plano inicial desfocado imprime a marca deste corpo a corpo com o cinema. Neves não se atém ao rigor, à teoria ou à perfeição e mantém o “erro”, fruto natural da estrutura de produção do filme em sua “pouca força (\$\$\$)”.

Encontramos, inclusive, uma definição para esta abertura ao “erro” com ares de “malandragem” passando à leitura de documentos de processo do crítico-cineasta. Em um diário de montagem de *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves), seu quarto longa e talvez filme mais “bem-acabado”, Neves registra um receio peculiar:

Na projeção do dia 17-6-81 veio à tona primeiro uma ideia de coisa passada a limpo, quase sempre ausente em meus trabalhos anteriores. Muito sol, muito hiper-realismo, digamos assim. A noção de erro, que é um pouco a chave do meu “específico fílmico” apareceu, porém, em alguns momentos para satisfação íntima (Neves, 2015, p. 95).

Quinze anos depois do primeiro curta-metragem, o erro agora já é citado como “a chave” de seu “específico fílmico” e logo em seguida recebe uma pequena definição:

O erro: para não ser teatral, isto é humano, isto é, realista, ou seja acadêmico, melhor dizendo, nos padrões normais de temperatura; pressão, exposição, tiragem e sonorização é necessário certo tempero de deficiência, de dúvidas, do imprevisível, do acidente, de novidade, de erro, de cinema, enfim (Neves, 2015, p. 95).

Revisitando o desfoque do primeiro plano de Mauro, olhamos para o filme a partir dessa noção. De certa forma, a inserção e manutenção do plano confere ao filme este tempero de dúvida, de novidade, de brasilidade, “de cinema, enfim”. É o que nos causa aquela “estranheza” que relatamos no começo do texto.

Caso continuássemos o visionamento do curta-metragem veríamos que, ao longo da sequência inicial do filme, outros planos desfocados ou de enquadramentos tortos se repetem. “Defeituoso”, *Mauro, Humberto* vai além da “biografia oficial” para se tornar o registro das impressões de um cineasta brasileiro, filmado da forma mais brasileira possível segundo Neves: sem a perfeição, os ornatos, em um filme de “parcos recursos”, mas muita “autenticidade”, isto é, “humano”.

Dizíamos no início do texto que a preferência por essas “impressões” poderia desviar a sensação de um documentário oficial do Cinema Novo. Mas carregando esse tempero do imprevisível, o documentário talvez ganhe, de fato, aqueles ares de filme “característico” do movimento. Não por representar ou propagandear de maneira “perfeita” os ideais do grupo (afinal, buscar perfeição técnica em um filme cinemanovista seria quase paradoxal), mas justamente por carregar o espírito de “explosão de pensamento” e “explosão emocional em busca de imagens-sons brasileiros por meio da moderna ótica audiovisual” no retrato do pioneiro daquele novo cinema que vinham construindo.

## **Conclusão: por uma abertura de novas possibilidades**

Enfim, esses dados e reflexões são apenas alguns entre outros tantos que caberiam neste artigo. Nosso principal objetivo resulta de pesquisa mais ampla e diz respeito à reflexão de caráter metodológico sobre como cultivar a aproximação entre a crítica e os filmes de David Neves. Buscávamos chegar ao fim deste texto apresentando mais uma possibilidade de aproximação com a produção do crítico-cineasta do que conclusões sobre seu projeto cinematográfico. Todavia, a pesquisa sobre a contribuição própria do realizador, entre a miríade de contribuições de cinemanovistas, levou-nos a desenhar aspectos de procedimentos para este acercamento. Talvez esta possa ser considerada uma rotina possível de trabalho também sobre outros cineastas que foram também críticos por toda a vida de dedicação às tarefas cinematográficas, casos pontuais, alguns mais estudados como é mais amplamente conhecido em torno da obra de Glauber Rocha.

Por enquanto, no caso de David Neves aqui abordado, restringimo-nos a apontar as possibilidades de trabalho com indícios de um

pensamento carente de sistematização e as pistas iniciais de um estilo coerente que apresenta recorrências na forma como Neves dirigiu seus filmes e orientou seus textos. Em primeiro plano, ao tentarmos estabelecer o foco de um estilo imantado de pensamento, apareceu lenta e repetidamente a particular noção de “erro”. Destarte, veio também à mão, com o apoio da Teoria de Cineastas, o próprio mecanismo de possível focalização de aspectos da contribuição estilística deste crítico-cineasta. Em outras palavras, colocamo-nos na posição de busca de um pensamento que se quer uma espécie de despreocupado, mas metódico assistente de câmera muito interessado pelo sabor de realidade, pelo erro como marca da “ousadia”, da “garra”, da “autenticidade” e da “malandragem” brasileiras.

Para tanto, foi necessário perceber aspectos mais amplos de correlação entre fontes diretas, de trabalho de análise atenta em relação aos filmes, de disposição metódica de avanços e recuos. Caracteriza-se, em primeiro lugar, por uma postura que tem seu lado de pesquisa com materiais de arquivos, sempre em busca da procedência de conteúdos e da determinação dos graus de relação entre eles, uma busca de mais e mais informações em contato direto com os originais publicados ou guardados em repositórios. Mas, também, de estudo e disposição crítica diante de trabalhos de pesquisas anteriores, procurando um modo de pensar que tem seu aspecto hermenêutico, para quem pretenda se colocar, ao fim e ao cabo, ao lado do (crítico-)cineasta.

Neste artigo, finalizamos afirmando que é possível pensar e criar teoria de cinema ao lado de David Neves e é possível e talvez ainda mais interessante não olharmos seus filmes “a partir de seu pensamento”, mas olharmos sua produção lado a lado. Como nos ensinam Raquel Gerber e a Teoria de Cineastas, trata-se de tomar notas, examinar documentos de processo, estudar atentamente textos críticos e analisar filmes, todas as tarefas reunidas. Aqui, o principal desafio foi construir o vetor de uma procura, de um entendimento e de correlações, portanto, entre as fontes diretas em rastros de um projeto cinematográfico que se espraia entre os materiais pesquisados, se contradizendo, se confirmando: o pensamento de um “teórico *in fieri*”<sup>88</sup> (Baggio; Graça; Penafria; 2015, p. 31), escritor de pistas a serem sistematizadas.

88 Do italiano, “em via de se tornar”.

## REFERÊNCIAS

ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: Edusc, 2006.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. **Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015.

CUNHA, Tito Cardoso e. Teoria dos Cineastas versus Teoria de Autor. *In*: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAÚJO, Denize (ed.). **Revisitar a Teoria do Cinema: teoria dos cineastas**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017. v. 3. p. 15-27.

GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)**. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6-21, 2020.

NEVES, David Eulálio. **Cartas do meu bar**. São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, David Eulálio. A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil). *In*: COSTA, F. M. (org.). **Cinema Moderno Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

NEVES, David Eulálio. **MAURO, Humberto**. INC – Instituto Nacional do Cinema. 1966. 35mm (21 min.). son., color.

NEVES, David Eulálio. David Neves [entrevista]. *In*: VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. Organização Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora 34, 2004.

PINTO, Pedro Plaza. David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta. **Intexto**, v. 48, p. 194-211, jan./abril. 2020.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: CAUGHIE, John (ed.). **Theories of Authorship**. London: BFI, 1981.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da; BAGGIO, Eduardo Túlio. O texto e o documentário: um estudo da produção cinematográfica e da estilística do registro na obra de David Neves e Gustavo Dahl. **O Mosaico**, [S. l.], n. 20, abr. 2021.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da. Impressões de formação: relatos dos primeiros anos no cinema de David Neves. **Revista Movimento**, v. 19, p. 142-141, out. 2022.

WOLLEN, Peter. A teoria de autor. In: WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# CÓPIA FULEIRA: o processo criativo com o uso de referências audiovisuais na decupagem de planos do filme *Dublê de Namorado*

*Christopher Faust Pereira*

**D**ublê de Namorado é o primeiro longa-metragem que realizei como diretor, foi gravado em 14 diárias durante os meses de agosto e setembro de 2021, finalizado em 2023, exibido publicamente pela primeira vez em 2024, e feito com o orçamento de R\$ 147.292,00<sup>89</sup>, valor considerando muito baixo para os padrões de produção brasileiros. A título de comparação, em 2014, a média dos orçamentos das obras de ficção brasileiras com projetos aprovados na Ancine foi de R\$ 3,7 milhões<sup>90</sup>, valor 25,1 vezes maior do que o de *Dublê de Namorado*. O processo de realização do filme foi objeto da minha dissertação de mestrado, intitulada *Cópia Fuleira: Estética VHS no cinema contemporâneo e o Processo Criativo do filme Dublê de Namorado*, da qual este texto é derivado.

Meu encontro com a criação de filmes costuma se dar por meio de contatos com outros filmes e referências. Entendo *Dublê de Namorado* como um primeiro longa-metragem fruto de alguém que cresceu no fim dos anos 90 e início dos anos 2000 com uma cinefilia moldada por videolocadoras e cujas ideias acabam por dialogar com esse imaginário, prioritariamente composto por filmes hollywoodianos. Tematicamente, a partir de uma narrativa de clones e dentro dos gêneros cinematográficos da comédia e da ficção científica, o filme aborda relações de vivências juvenis cuja inspiração vem da segunda metade dos anos 2000 e início dos anos 2010, período em que eu estive na faculdade de graduação em Cinema, e frequentava costumeiramente a boêmia da vida noturna jovem e alternativa da cidade de Curitiba.

Ao começar a listar a decupagem de planos do filme pensei que não faria sentido um esforço em fazer de *Dublê de Namorado* um filme tal como as comédias norte-americanas que influenciaram a feitura do roteiro, então por que não radicalizar as ideias? A cineasta Chantal Akerman diz

89 Através de Lei de Incentivo à Cultura, da Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura Municipal de Curitiba.

90 Fonte: Informe de Acompanhamento de Mercado, publicação da Ancine. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe\\_producao\\_2014.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_producao_2014.pdf). Acesso em: 12 jun. 2021.

que “temos de fazer filmes muito, muito baratos ou muito, muito caros, mas filmes de médio orçamento não levam a lado nenhum” (Costa; Neyrat; Rector, 2012, p. 150)<sup>91</sup>. Complemento essa ideia afirmando que o orçamento mediano gera filmes medianos e, principalmente, o orçamento pequeno que busca o resultado de um “filme de qualidade” é uma ofensa. Quis fazer um filme incapaz de alcançar um ideal da comédia norte-americana popular, e consciente dessa incapacidade. Minha vontade foi implodir o gênero por dentro, sem deixar de sê-lo. Explicitar na materialidade da imagem a percepção da incapacidade de ser o que se tenta ser, mas ainda ser. Como se a narrativa tecnológica da clonagem humana, num roteiro de ficção científica no Brasil, não pudesse ser evidenciada na tela na forma de um “filme de qualidade”, mas apenas em um filme precário, com o nosso baixíssimo orçamento de pouco mais de 149 mil reais.

Aprecio a distinção que Jairo Ferreira faz, em suas críticas, entre filme “de cinema” e “sobre cinema”: “Quando um cara não pode fazer nada, ele avacalha, anarquiza, e não podendo fazer filme de cinema faz um filme sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar” (Gamo, 2006, p. 92). Os filmes que são “sobre cinema”, usam metalinguagem e admitem a opacidade<sup>92</sup> de diferentes maneiras, surgem muitas vezes para assumir a precariedade, celebrando texturas e sujeiras. *Dublê de Namorado* é um filme sobre cinema. A partir disso, e da minha relação com a cinefilia de videolocadora, quis que o filme tivesse, em seu aspecto de imagem, uma estética VHS. Não cabe neste texto dissecar as intenções para essa escolha do VHS enquanto estética para o filme, que estão presentes de forma detalhada na minha dissertação de mestrado<sup>93</sup>, mas foi essa escolha que levou a um conceito-base para as ideias estéticas e narrativas do filme: a da cópia fuleira.

Fiz a escolha de realizar *Dublê de Namorado* como se fosse a cópia fuleira de um filme, tal qual a restauração malsucedida de uma pintura de quase um século atrás.

91 Citação encontrada a partir de um livro de conversas com o cineasta Pedro Costa. Não encontrei registros da Chantal Akerman falando isso. Essa citação chegou a mim a partir de uma apresentação em aula feita por Francisco Gusso, estudante da minha turma do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo do PPG-CINEAV (Unespar).

92 O termo é utilizado no sentido proposto por Ismail Xavier, de que “quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*” (XAVIER, 2005, p. 6). Vale apontar ainda uma citação de Arlindo Machado a respeito do termo: “A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de *imagens* e não diante de uma realidade preexistente, efeito de *opacidade* significativa [...], como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de “desrealização” do mundo visível” (Machado, 1997, p. 209).

93 Dissertação disponível em: [http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes\\_defendidas\\_new/2022/PPGCINEAV\\_Dissertacao\\_ChristopherFaustPereira.pdf](http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2022/PPGCINEAV_Dissertacao_ChristopherFaustPereira.pdf). Acesso: 4 ago. 2022.

**Figura 1 – Restauração do quadro *Ecce Homo*, pintado originalmente por Eliás García Martínez na década de 1930. A restauração foi feita pela parauquiana Cecilia Giménez em 2012**



Em *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*, Abbas Kiarostami, 2010), personagens discutem a diferença entre uma obra original e uma boa cópia. A questão é trazida pelo filme em conexão com a história da Arte, em especial pinturas e esculturas, onde a percepção por parte do receptor da obra não seria afetada no caso de pintores ou escultores que copiassem uma obra original com habilidade próxima da perfeição. É citado, como exemplo, o caso de uma obra artística copiada e exposta por décadas em um museu com o público achando que se tratava da obra original, até a pintura original ser de fato recuperada.

**Figura 2 – Frame de *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*, Abbas Kiarostami, 2010). Frase na legenda: “Quando nos apaixonamos, nós vemos tudo como original” (tradução minha)**



E se só o que conseguimos fazer, devido a alguns contextos, é uma cópia fuleira? A palavra “fuleiro” é um adjetivo que significa aquilo que é “sem valor; insignificante; medíocre”<sup>94</sup>. A diferença de percepção entre uma obra original e uma cópia fuleira, malfeita, seria evidente – ao contrário da cópia fiel do filme de Kiarostami. Mas uma essência do que se propõe ainda estaria lá junto com a *fuleiragem*. O quanto isso afetaria o espectador?

Ressalto que isso não significa, porém, transformar essa obra artística em algo sem valor, muito pelo contrário. Após definir o conceito de cópia fuleira, decidi que faria o filme com duas diferentes abordagens formais na encenação. De um lado, a comédia fantástica, influência de cinema americano, retratada deliberadamente como uma **versão amadora** desse tipo de filme. Do outro lado, que essa proposta permitisse que parte do presente narrativo seja trabalhado com a reprodução de um **cinema possível** dentro da realidade de produção.

Com a decisão de ter como base o conceito da cópia fuleira, não tive receio de copiar e me apropriar na decupagem, de maneira quase descarada, de planos de diversos outros filmes que eram referência para o projeto. Entendo que a tentativa de copiar, no cinema, nunca resulta igual. Mesmo exemplos radicais, como as tentativas de refilmagem plano a plano de *Psicose* (*Psycho*, Gus Van Sant, 1998; remake de *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) e *Violência Gratuita* (*Funny Games*, Michael Haneke, 2007; remake de *Funny Games*, Michael Haneke, 1997), resultam em diferentes experiências pelos contextos de realização: seja o ano em que foram realizados; sejam os diferentes corpos e rostos do elenco; a mudança do preto-e-branco para o colorido em *Psicose*; ou a mudança de idioma e de país em *Violência Gratuita*. O cinema narrativo de ficção engloba infinitas variáveis e a cópia se torna algo novo.

A escolha em *Dublê de Namorado* foi por criar a partir do preexistente. A seguir, aponto alguns planos de filmes utilizados para serem copiados como referência.

Para a abordagem enquanto **versão amadora** de um filme de gênero, considere as cenas que conversam com o universo da ficção científica, no sentido em que representassem sentimentos de um personagem (como na cena em o personagem Renan 2 tem um devaneio psicodélico após ficar muito bêbado) ou a principal mudança da narrativa (a cena em que o personagem Renan é clonado). São cenas que assumi serem mais falsas, no sentido de fugirem de um espaço realista e abraçarem experimentações

94 Fonte: verbete do Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fuleiro>. Acesso em: 15 jun. 2021.

formais mais radicais. Para essas duas cenas, algumas referências foram: *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958); *A Prisioneira* (*La Prisonnière*, Henri-Georges Clouzot, 1968); e *Zoolander* (Ben Stiller, 2001). Foram planejadas na decupagem muitos planos feitos em *chroma-key*<sup>95</sup>, filmados em estúdio com fundo verde, para que outros fundos fossem inseridos na pós-produção. As cenas exigiram grande esforço de montagem, com a inclusão de diversas camadas de imagem. Parti dessas referências, querendo que se aproximassem de uma certa fuleiragem, com a intenção de que remetessem também a uma estética do *chroma-key* dos anos 1990, utilizada em programas da MTV Brasil, por exemplo, que se relacionavam com videogames e com a linguagem do início da internet. Essa escolha aconteceu com o objetivo de aproximar o filme de um imaginário audiovisual dos anos 1990.

A diferença de identidade visual e discursiva da MTV é construída, inicialmente, através de uma estética completamente desfragmentada, influência do principal produto da emissora, o videoclipe e o surgimento da cultura pop. Mas também é verificada através da interatividade do veículo 'televisão' com outros meios de comunicação e outras tecnologias que surgiram no final do século XX, por exemplo: a Internet e o videogame (Reis, 2006, p. 11).

Alguns curtas-metragens brasileiros já revisitaram essa estética de maneira interessante como *A Bela P.* (João Marcos de Almeida, 2008) e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (Ana All, Luana Rosa, Ana Elisa Alves, Clara Chroma, Cleyton Xavier, Eduardo Sa Cin, 2016). Uma das indicações que dei para os montadores, após um primeiro corte dessas duas cenas foi a seguinte:

Nas partes "malucas" (clonagem e psicodelia), temos que assumir e exagerar o ridículo e a tosqueira. É preciso ser fuleiro mesmo nos efeitos, e nesse sentido o videoclipe do *Boça – A Vida é uma Festa* pode de fato ser uma boa referência de tom e cores, assim como *Zoolander* ou aquele curta *A Bela P...* Fugir de seriedade na cena da clonagem, pode se buscar uma frustração narrativa ali. Pensar na tentativa e na busca de se clonar do Renan como algo infantil e ultrapassado, que vai ser representado nessas cenas (indicação minha aos montadores).

95 O Chroma-key é um efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre outra por meio do anulamento de uma cor padrão, como o verde.

**Figura 3 – Programa *Hermes e Renato*. Videoclipe *Livre como um passarinho*<sup>96</sup>, com personagem em um fundo chroma-key, exemplo do que entendo como estilo estético da MTV Brasil anos 1990**

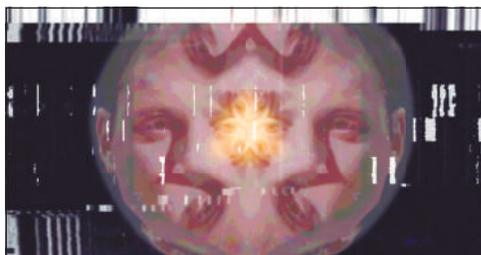


**Figura 4 – *A Bela P.* (João Marcos de Almeida, 2008). Filmado em estúdio, brinca com a estética do chroma-key. Referência para alguns experimentalismos formais de *Dublê de Namorado***

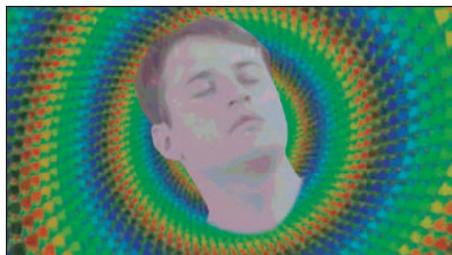


96 Disponível em: <https://youtu.be/SGk01NwwGps>. Acesso em: 2 mar. 2022.

**Figura 5 - À esquerda, frame de *A Prisioneira (La Prisonnière, Henri-Georges Clouzot, 1968)*, referência para *Dublê de Namorado*. À direita, frame de *Dublê de Namorado***



**Figura 6 - À esquerda, frame de *Um Corpo que Cai (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)*, referência para a cena da clonagem de Renan. À direita, frame de *Dublê de Namorado (Christopher Faust, 2024)*, cena da clonagem de Renan**



**Figura 7 - À esquerda, frame de *Zoolander (Ben Stiller, 2001)*, referência para a cena do “devaneio psicodélico”. À direita, frame de *Dublê de Namorado (Christopher Faust, 2024)*, cena do “devaneio psicodélico”**



A cena que apelidei de “devaneio psicodélico” acontece quando o personagem Renan 2 fica bêbado após beber algumas garrafas de Corotes<sup>97</sup>. Há filmes que transformam uma *bad trip* de drogas em imagens que representam a alucinação momentânea de seus personagens. Quis que o devaneio de *Dublê de Namorado* se tornasse uma espécie de deboche desse tipo de cena psicodélica, pensando em como seria transformar em imagens um porre da bebida alcoólica mais fuleira e barata existente. Escrevi para a equipe de direção de fotografia e montagem durante a pré-produção: “Se os efeitos ficarem toscos, é ótimo! Estamos em busca da fuleiragem dos efeitos. A loucura aqui é provida pela cachaça barata, com corante ruim!”

No início do filme, há uma cena de apresentação de um trabalho de faculdade dos personagens Renan e Max. No roteiro, apenas uma cena simples de transição com a função narrativa de introduzir o tema da clonagem, a partir da ideia de duplicação celular. Como a cena servia como introdução narrativa para o fantástico, decidi incluir planos e transições que apontassem ideias visuais do que viriam mais para frente no filme. A referência principal foi *Speed Racer* (Lana; Lilly Wachowski, 2008), em que rostos dos personagens passeiam na tela, dizendo seus diálogos, enquanto fazem a transição de montagem entre outros planos ao fundo.

**Figura 8 – Frame de *Speed Racer* (Lana e Lilly Wachowski, 2008). Rosto de personagem atravessa a tela sendo usado como transição de montagem para os planos ao fundo**



97 Corote é uma bebida alcóolica adoçada elaborada com vodka, com teor alcóolico de 13,5%, e vendida em embalagens plásticas de 500ml a um preço muito barato, podendo normalmente ser encontrado por menos de R\$ 5,00. Fonte: VICENZO, Giacomo. **Colorido e doce, Corote tem apelo infantil e é febre dos jovens no Carnaval**. Matéria TAB Uol. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/02/19/coloridoe-doce-corote-tem-apelo-infantil-e-e-febre-dos-jovens-no-carnaval.htm>. Acesso em: 20 fev. 2022.

**Figura 9 – Frame de *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2024). Cena de Apresentação do Trabalho. Com a mesma dinâmica, um rosto é utilizado como transição de montagem e introduz a estética do chroma-key**



Outra relação com a ficção científica amadora está na utilização de trucagens de efeitos visuais referentes ao Primeiro Cinema<sup>98</sup>, inclusive com uma citação direta ao cineasta George Méliès<sup>99</sup> em um diálogo do filme. A escolha de ter referências do Primeiro Cinema como base para esses efeitos passou não apenas por uma facilidade de produção, mas também como uma maneira de celebrar a eficiência de tipos simples de trucagens que já existiam nos primórdios dos efeitos especiais feitos para a arte cinematográfica. A trucagem mais utilizada no filme é o da clonagem, em que um mesmo ator interpreta dois personagens diferentes em uma mesma cena. Quando havia a necessidade desses efeitos, os planos foram realizados com o mesmo enquadramento sendo filmado duas vezes, sem a câmera se mexer, cada vez com o ator interpretando um dos personagens- clones. Por causa da impossibilidade da câmera se mexer nesses planos com interação entre os personagens clones, decidi que este seria um filme composto em sua maioria por planos fixos. Há movimentos de câmera em apenas algumas cenas de diálogos, em que a câmera segue movimentações dos personagens. Caso o filme tivesse muitos planos com movimentação de câmera, as cenas com presença de clones interpretados pelo mesmo ator soariam diferentes do restante, fugindo de uma unidade geral.

98 O recorte de Primeiro Cinema aqui utilizado é o de filmes e práticas audiovisuais realizados, aproximadamente, entre os anos 1894 e 1908 (Costa, 2005, p. 34).

99 Em seus mais de 500 filmes, feitos entre 1896 e 1913, Méliès foi um pioneiro na criação de ilusões cinematográficas das mais simples às mais elaboradas, muitas vezes utilizando do momento do corte do filme para a criação de seus próprios efeitos especiais (Sabadin, 2018, p. 26-28).

**Figura 10** – Frame de *O Homem Orquestra* (*L'homme orchestre*, Georges Méliès, 1900). Referência para as trucagens dos efeitos visuais de clonagem. Plano fixo, com um mesmo ator sendo replicado inteira



**Figura 11** – Frame de *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2024). Daniel Del Sarto interpreta os personagens Jorjão e Jorjão 2, em plano fixo



Outra referência do Primeiro Cinema veio de *História de um Crime* (*Histoire d'un Crime*, Ferdinand Zecca, 1901), uma das primeiras obras a usar a inserção de um plano dentro de outro plano. No filme de Zecca, um policial dorme e sonha com uma cena. O mesmo artifício foi utilizado na cena de *Dublê de Namorado* em que Renan 2 acorda do devaneio psicodélico e imagina Renan com Taís em seu apartamento, imagem que aparece “projetada” na tela.

**Figura 12 – Frame de *História de um Crime* (*Histoire d'un Crime*, Ferdinand Zecca, 1901)**



**Figura 13 – Frame de *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2024). Renan 2 olha uma projeção de Renan com Taís**



Para a parte de um **cinema possível** busquei um encontro com a abordagem de um filme realista, sobre relações humanas e amorosas, retratando conflitos juvenis, com uma encenação mais próxima da realidade. Isso em um filme de muitos diálogos ágeis e dentro do gênero cinematográfico da comédia, portanto com diversas *gags* pelo caminho. Essa abordagem encontra pares em cineastas como Éric Rohmer:

Os orçamentos, de níveis pequeno a médio, podiam implicar restrições técnicas, mas Rohmer assumia essas condições e as aproveitava tanto quanto fosse possível, seja em termos de desprendimento comercial como de liberdade criativa (Garcia, 2021, p. 26).

Esse estilo e modelo de produção de Rohmer, pode ser comparado a outros cineastas que muito me interessam como Domingos de Oliveira, Richard Linklater, Hong Sang-Soo e Andrew Bujalski. Revi alguns filmes destes diretores para pensar a decupagem das cenas com diálogos longos de

*Dublê de Namorado*. Inspirei-me nesse cinema de muita conversação, feito num modelo relativamente simples de produção, abordando dramas de relacionamentos, mas que, apesar da grande quantidade de conversas, tem cineastas que valorizam a encenação e o trabalho com os atores em gestos e ações das personagens. São filmes que aparentam simplicidade formal, mas percebe-se grande cuidado na maneira como as cenas são pensadas.

Outra relação com esse cinema possível foi propor um olhar para alguns espaços da cidade onde se filma. Por isso, nas cenas externas, escolhi como locações alguns lugares centrais e conhecidos da cidade de Curitiba/PR como o Passeio Público, a Praça Santos Andrade, o *Campus* da Reitoria da UFPR (Universidade Federal do Paraná), além de uma rua próxima a CEU (Casa do Estudante Universitário), primeiro lugar em que morei na cidade.

Para essas cenas na cidade, quis prestar homenagem a *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968), meu filme curitibano preferido, copiando alguns planos, incluindo uma cena clássica nas rampas internas da Reitoria da UFPR. Curiosamente, Back mostrou espaços da cidade que, em 2021, não parecem tão diferentes de 1968.

**Figura 14 - À esquerda, frames de *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968). À direita, frames de *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2024). Cenas feitas no *Campus* da Reitoria da UFPR (Universidade Federal do Paraná)**



Há duas cenas que possuem planos longos de diálogo, feitos com câmera na mão acompanhando dois personagens que andam e conversam. São os dois planos de maior duração do filme. Um é a cena nas rampas da faculdade, uma conversa entre os personagens Renan e Moita em um plano que tem a duração de 1 minuto e 34 segundos. O outro é a conversa entre Renan e Estela na locação do Passeio Público em um plano que tem a duração de 1 minuto e 46 segundos. Essa cena de Renan e Estela teve inspiração em *Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1996), filme em que dois personagens se apaixonam enquanto conversam e exploram a cidade em que estão.

**Figura 15 - À esquerda, frame de *Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995). À direita, frame de *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2024).**



## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. **Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata**. Lisboa: Capricci, 2012.

GAMO, Alessandro (org.). **Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção**: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos Morais e o Cinema de Éric Rohmer**. 2. ed. Curitiba: A Quadro, 2021.

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

PEREIRA, Christopher Faust. **Cópia Fuleira**: estética VHS no cinema contemporâneo e o processo criativo do filme “Dublê de Namorado”. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2022.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### Audiovisuais

A BELA P... Direção de João Marcos de Almeida. Brasil: 2008.

A PRISIONEIRA. Direção de Henri-Georges Clouzot. França, Itália: 1968.

ANTES do Amanhecer. Direção de Richard Linklater. Estados Unidos, Áustria: 1995.

CÓPIA FIEL. Direção de Abbas Kiarostami. França, Itália, Bélgica, Irã: 2010.

DUBLÊ DE NAMORADO. Direção: Christopher Faust. Brasil: 2024.

HISTÓRIA DE UM CRIME. Direção de Ferdinand Zecca. França, 1901.

LANCE MAIOR. Direção de Sylvio Back. Brasil: 1968.

O HOMEM Orquestra. Direção de Georges Méliès. França: 1900.

OS ANOS 3000 Eram Feitos de Lixo. Direção de Ana All, Luana Rosa, Ana Elisa Alves, Clara Chroma, Cleyton Xavier, Eduardo Sa Cin. Brasil: 2016.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: 1960.

PSICOSE. Direção de Gus Van Sant. Estados Unidos, 1998.

UM CORPO Que Cai. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1958.

VIOLÊNCIA Gratuita. Direção de Michael Haneke. Áustria: 1997.

VIOLÊNCIA Gratuita. Direção de Michael Haneke. Estados Unidos, Reino Unido, França, Áustria, Alemanha, Itália: 2007.

ZOOLANDER. Direção: Ben Stiller. Estados Unidos: 2001.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# A COMUNICAÇÃO DO GESTO CRIATIVO EM VIDEODANÇA – VESTÍGIOS AUTORAIS EM ANALIVIA CORDEIRO<sup>100</sup>

Cristiane do Rocio Wosniak  
Daniele Sena Durães

---

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Introdução

Este artigo se debruça sobre os modos de comunicar sentidos e possíveis mensagens abertas a partir do protagonismo do corpo feminino nas artes do vídeo, utilizando-se como abordagem metodológica a Crítica de Processo proposta por Cecília Almeida Salles (2000; 2003; 2010; 2013). Os objetivos são o de apurar e (re)conhecer elementos estruturantes de um pensamento autoral observável nos processos de criação de quatro videodanças da artista brasileira Analivia Cordeiro, selecionadas como objetos empíricos da investigação: *Striptease* (1997) e a série de três videodanças intituladas *Flesh I* (2004), *Flesh II* (2007) e *Flesh III* (2009).

Tendo em vista o surgimento da videodança, no final dos anos 60 e início dos anos 70, torna-se possível perceber que a participação feminina é, de fato, protagonista nessas primeiras produções audiovisuais e, em especial, no movimento feminista estadunidense.

O estudo se deriva dos processos de hibridação de linguagens – vídeo e dança – e do conceito de Inacabamento, postulado por Salles (2013), como eixo de discussão. Considera-se que todo artista carrega em sua poética certas tendências ou gestos de inacabamento.

Por inacabamento se compreende um processo que tem seu início, mas que não tem um final declarado. Quando um artista está em processo, ele tende a seguir seus impulsos criativos em busca do seu interesse poético e criativo. Essa busca incessante faz com que o artista se desdobre em meio ao trabalho árduo e deixe rastros indiciais de seu processo de criação. Tais evidências podem ser encontradas se olharmos atentamente aos trabalhos e outros documentos de processo, como por

---

100 Este artigo foi publicado originalmente na Revista Temática (UFPB), integrada ao NAMID – Núcleo de Arte, Mídia e Informação Digital, do Curso de Comunicação em Mídias Digitais (DEMID/CCHLA/UFPB). A referida publicação tem os seguintes dados catalográficos: ISSN: 1807-8931. ANO XVIII. N. 12. DEZEMBRO/2022 – NAMID/UFPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index>. Acesso em: 20 maio 2024.

exemplo rascunhos, esboços, experimentos, entrevistas e depoimentos publicados em sites, por exemplo.

De acordo com Salles (2013, p. 23), “a ênfase dada ao processo não é feita em detrimento da obra [...]. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público”. É desta forma de raciocínio que a análise aqui proposta se constitui; de uma análise que coloca em movimento a reativação de sentidos, procurando uma espécie de arqueologia da(s) obra(s) pelo exame comparativo entre o que se apresenta como obra concluída e as evidências de seu processo generativo presentes em outras mídias.

## Metodologia

A pesquisa qualitativa que alicerça a escrita deste trabalho se constitui em uma espécie de estudo de caso com alguns aportes da revisão de literatura normativa (RLN), que tem como propósito explorar a linguagem videodança como material crítico e processual.

A preferência por tal abordagem qualitativa se materializou por uma necessidade de acolher também as evidências detalhadas do processo de criação, visto que, como afirma Ivani Fazenda *et al.* (2015, p. 62), a pesquisa qualitativa é “uma modalidade de pesquisa voltada para o entendimento e a interpretação de fenômenos humanos, cujo objetivo é alcançar uma visão detalhada, complexa e holística destes”.

A opção pela RLN, por sua vez, pode garantir o acesso à produção de conhecimento já publicada sobre o assunto em pauta e, desta forma, parte-se para uma busca refinada de referenciais constantes em sites, livros, artigos indexados, teses e dissertações existentes em diferentes bases de dados, sobretudo no Brasil, permitindo-se localizar possíveis hiatos de pesquisa ainda não suficientemente explorados.

Vale ressaltar que por se tratar de uma artista interdisciplinar, foi necessário refletir sobre os rastros que a própria videoartista deixa exposto em redes sociais e no seu site oficial<sup>101</sup>, onde faz uma curadoria de suas próprias obras. Esta ordenação das obras já é um dos vestígios do processo de criação autoral e, a partir deste primeiro recorte, foram selecionadas apenas as obras elencadas no campo “Videodanças”.

Neste contexto, “se olharmos sob o ponto de vista da produção de uma obra determinada, o percurso caminha, em um ambiente de imprecisão, em direção à construção de um objeto com determinadas características” (Salles, 2013, p. 43).

101 Para acesso ao site, consultar: <https://www.analivia.com.br/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

Os vídeos selecionados para esse exercício analítico tiveram como critérios de inclusão os seus elementos de composição ou coreoedição; elementos que se repetem, fragmentam e ressignificam contextos comunicativos polissêmicos. São elementos, tais como o enquadramento, edição do corpo em movimento, estrutura sonora e verbal e que, notadamente, com o passar dos anos foram reestruturados e revistos por Cordeiro.

Como explica Salles em seu livro *Crítica Genética – uma nova introdução* (2000, p. 23), não se pretende “encontrar fórmulas explicativas para este fenômeno de grande complexidade [criação artística], mas a tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, deste processo responsável pela geração de uma obra de arte”. É neste sentido que as análises interpretativas se revestem, aqui, de apenas uma [falível] possibilidade explicativa, decorrente do material e dispositivos recortados para o exercício analítico.

### **Analivia Cordeiro: o discurso do corpo [feminino] na poética videodançante**

A videodança é expressivamente associada aos movimentos pós-modernistas na história da dança. Dança pós-moderna, em um contexto vanguardista, é a denominação de uma escola estética interdisciplinar que surge nos Estados Unidos na década de 60 a partir da *Judson Generation*. Também neste período, iniciam-se as primeiras explorações da linguagem da dança mediada pela tela do vídeo como acompanhamento das performances e dos *happenings*.

Em seu texto *Observações sobre dança para a câmera e um manifesto* (2012), o pesquisador e artista multidisciplinar Douglas Rosenberg destaca que a dança elaborada para a câmera nem sempre teve um destaque ou reconhecimento à altura das performances dançantes presenciais (palco), sendo muitas vezes excluída como possibilidade estética, tanto no campo das danças modernas, quanto pós-modernas. De acordo com Rosenberg:

Houve – e ainda há – momentos isolados em que ela se viu nas boas graças do construto maior da dança, seja moderna ou pós-moderna. Em geral, esses instantes de inclusão coincidem com uma tecnologia nova ou em desenvolvimento, como o cinema no início do século e, depois, na década de 1940; e o vídeo, no final dos anos 1960 e 1980, atualmente, em vista da disponibilidade e da crescente percepção de novos meios, sob a forma de websites, cd-rom e tecnologia digital, a dança se vê de novo em foco de muita apreciação dentro do contexto (Rosenberg, 2012, p. 212-213).

O que Rosenberg não poderia prever era o intensivo uso de artefatos digitais, a explosão das redes sociais no século XXI, a era do consumo multimídia dos usuários, em hiperconexões digitais imersivas no trabalho, no lazer e na arte, fluxo este ainda mais exponenciado pela necessidade de isolamento social (e impossibilidade de manter a presença física nas artes da cena), em meados de 2020 a 2021, decorrentes da pandemia mundial de coronavírus.

O fato é que, nos últimos anos, a linguagem videodança se tornou um fenômeno de produção, acesso e consumo facilitado de dança intermediada pelas plataformas digitais se tornando uma forma exemplar de convergência entre as artes e as comunicações, conforme destacado por Lucia Santaella (2005).

É importante destacar que as protagonistas mulheres trouxeram, muitas delas, a dança e o vídeo em sistema de igualdade e coparticipação, sem hierarquias compositivas estruturantes. Também a narrativa deste *medium* passou a ser mais fluída, menos sequencial e o ‘contar histórias de forma lógica e compreensível’, foi aos poucos se tornando um discurso crítico; um enunciado vinculado a questões estéticas, políticas ou apenas um emaranhado de imagens figurativas e abstratas.

Entretanto, qualquer que seja a motivação para a criação de videodanças, enquanto linguagem e comunicação, um fator parece permanecer inalterado: o discurso do corpo como protagonista da poética videodancante. E esta relação entre o corpo, a captura de sua imagem pelas lentes de uma câmera e a posterior coreoedição é que se traduz em diferentes possibilidades estéticas a depender da artista em questão.

Neste momento da reflexão, adentram ao debate os pressupostos de Alejandra Ceriani em seu texto *Projeto Webdança: uma coreografia do gesto digital* (2012), que afirma existir uma diferença básica entre o corpo carnal, que performa em tempo real/presencial no espaço-tempo de re(a)apresentação do palco, e aquele corpo imagem, que performa em espaço editado em sua temporalidade que reconfigura as dimensões espaciais. Para a autora:

[...] a dança é movimento de corpos, a videodança é imagem de corpos em movimento, se for o caso. Mas é o fluir (em todas suas qualidades possíveis) do movimento do corpo o que define a dança e não a imagem [...] a dança utiliza o movimento como meio formal. o impulso da dança é essencialmente inerente ao corpo humano, à mente e à consciência. Uma conjetura bem conhecida sobre a origem da dança a relaciona com os movimentos dos corpos com um ritmo marcado e reconhecido coletivamente pelos primeiros dançarinos. Deve-se então refletir sobre o movimento, como se faz com as

imagens? Há um percurso da dimensão temporal, pelo que haveria uma dimensão do temporal nas imagens (Ceriani, 2012, p. 292-293).

O corpo feminino, neste contexto, passa a ocupar um outro espaço nas telas do vídeo, lugar que sugere outros modos de protagonismo, ao assumir um papel diferenciado do habitual até então, não apenas frente às telas [videoperformers], mas também como propositoras de discursos [videoartistas, roteiristas, diretoras, editoras, fotógrafas].

Em uma tentativa de corroborar tais assertivas, são elencados alguns trabalhos da videoartista Analivia Cordeiro, reconhecida no campo artístico como pioneira da videoarte no Brasil, sobretudo após a criação da sua videodança *M3X3* (1973).

Em seu livro *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no Método Laban* (1998), Cordeiro nos permite conhecer um pouco sobre a sua trajetória artística desde os primeiros contatos com arte em suas primeiras experiências poéticas.

Wosniak (2006) ressalta que Cordeiro é a primeira a utilizar a mídia eletrônica e digital como forma de arte, na dança. Formada em arquitetura na FAU/USP, tornou-se mestre em multimeios pela Unicamp. “Recebeu influências de seu pai, Waldemar Cordeiro, artista que atuava na área das artes plásticas, inserido no movimento da pintura concreta, o pop-creto, as obras cinéticas e sua produção pioneira no campo da *computer art*” (Wosniak, 2006, p. 54). Devido a estes fatos, a artista procurou transformar a linguagem do computador e da tela do monitor/vídeo, na própria obra de arte.

Trata-se, portanto, de uma artista de obra extensa que atua em diversas áreas: na dança, vídeo, fotografia, pintura e recentemente também iniciou pesquisas com escultura. Apesar dessa vasta experiência em áreas diversas, um interesse fundamental é perceptível no trabalho da artista: o corpo humano [feminino] em movimento.

## Discussão e proposta analítica

A proposta, a seguir, é adentrar às camadas analíticas das quatro obras videográficas da artista Analivia Cordeiro, buscando os rastros criativos da artista, com o objetivo de referendar a existência de um gesto de “inacabamento” como tendência processual e um traço de transformação progressiva ao se comparar uma obra em relação à outra.

Tal hipótese parece encontrar eco nas palavras de Salles ao afirmar que “a obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina” (Salles, 2000, p. 22).

A primeira videodança trazida para o debate é denominada *Striptease* e foi realizada no ano de 1997. É uma obra com duração de 10 minutos e 38 segundos, proposta pela artista, da qual ela mesma se coloca em frente às câmeras e assume/acumula o papel de direção. No site, o release da obra é bastante explícito [registro verbo-visual] e a videodança tem o seguinte argumento:

A seleção de imagens foi feita sem um roteiro preestabelecido, sob o som da vida diária e de um poema falado. Meu método introspectivo foi baseado na meditação, na memória coletiva e na subjetividade. O tema foi o despir, retirando a pele do corpo e atingindo seu interior, no seu universo tanto físico quanto emocional. Uma strip-tease poética (Cordeiro, site da artista)<sup>102</sup>.

A partir da leitura atenta do release e após o reconhecimento do texto audiovisual, percebe-se uma extensa quantidade de imagens que se sobrepõem em alguns momentos, outros não, e uma busca por imagens com texturas aparentes em primeiro plano. A artista escolhe, num aspecto formal de composição videográfica, intercalar imagens de seu corpo com diversas imagens da natureza, animais silvestres, olhos, água, fogo e suas texturas, que dão ao/à espectador(a) uma percepção e recepção desses elementos relacionando-os com o sentido corporal do tato. Admite-se que esta comunicação só é possível devido à escolha de combinações entre áudio e imagens que, em determinados momentos, é composta por sons que remetem à respiração, mas também ao som de toques, pisadas no chão e fricções de superfícies diferentes.

Em *Striptease*, Cordeiro intercala as imagens de seu corpo feminino que dialogam com as imagens de elementos da natureza selecionadas para a obra, até que em determinados momentos a artista se utiliza de imagens de ultrassom, que remetem ao interior do corpo humano, do qual a artista se “desveste” – metáfora simbólica de um suposto “striptease do senso comum” –, porém, nesse caso, a artista se despe figurativamente em vídeo ao apresentar a ideia de pele, tato e experiência sensorial.

Essa videodança é um experimento inicial da artista, em que ela se utiliza de variados recursos de edição, captura de imagem se sobrepondo à narrativa imagética e textos falados como parte do desenho de som.

A partir da configuração relacional com o fazer e o gesto criador da obra *Striptease*, evoca-se Salles (2013), para refletir sobre algo que ela denomina ‘diálogos íntimos’: “uma mente em ação mostra reflexões de

102 Informação contida na legenda da videodança *Striptease* (1997) no site da artista Analivia Cordeiro. Disponível em: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>. Acesso em: 5 set. 2022.

toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (Salles, 2013, p. 50).

O processo de análise da obra *Striptease*, denota um pensamento audiovisual que transborda a tela por se permitir penetrar no interior do corpo da artista que se faz personagem protagonista. A artista, em sua poética coreoeditada, convida o(a) espectador(a) a se relacionar e acessar a obra por meio de suas próprias experiências sensoriais. Esse convite à elaboração/percepção aberta da obra é um elemento bastante comum nas artes do vídeo. O convite aqui – a ouvir/ver as imagens e sons do ultrassom, combinadas com áudio de respiração e um texto falado que menciona os sentidos da pele e elementos da natureza –, e toda essa combinação de elementos textuais admite receber a obra e direcionar a atenção aos sentidos do corpo. O mote da comunicação recorrente é o corpo. O corpo feminino protagonista diante da tela e na concepção e direção do material audiovisual.

Pistas para a verificação destas hipóteses assertivas aqui defendidas podem ser vislumbradas nas opções da edição de *Striptease*. O primeiro exemplo imagético se detém sobre a imagem – em plano detalhe – de seu corpo em movimento, com o foco no gesto das suas mãos que se tocam lentamente (Figura 1), combinada com elementos da natureza em sequência não cronológica, por meio do uso de cortes na edição sem o uso de uma narrativa ou dramaturgia bem definida.

**Figura 1 – Captura de tela da videodança  
*Striptease* (1997) – mãos expressivas**



Fonte: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>

Logo após este “jogo de mãos” defronta-se com imagens de seu ultrassom, o que remete, metaforicamente, ao que há do lado de dentro do corpo, algo que apenas graças aos avanços tecnológicos de captura de imagem e vídeo se torna possível. Quem atenta para esse fato – das imagens múltiplas que ressignificam as “realidades” do corpo –, é Santaella em *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura* (2003). Santaella destaca que são múltiplas as possibilidades que os(as) artistas têm à sua disposição quando pensam em poéticas – audiovisuais, neste caso –, e que se reportam a objetos como descorporificação ou recorporificação em variados contextos artísticos. A autora destaca que a aceleração das avançadas tecnologias como o ultrassom por exemplo, trazem consequências para o estatuto do corpo na era digital.

Segundo Santaella “os mais íntimos recessos do corpo são invadidos por tecnologias [...] Sob essas máquinas, o corpo é virado pelo avesso, perscrutado e devolvido como imagem” (Santaella, 2003, p. 202).

A imagem do ultrassom (Figura 2) nesta videodança, portanto, reveste-se um pouco de um suposto “descarnamento da subjetividade provocado pelas novas tecnologias” (Santaella, 2003, p. 207) o que nos faz questionar o dentro e o fora do corpo; o objetivo e o subjetivo nas artes do corpo com mediação das telas.

**Figura 2 – Captura de tela da videodança *Striptease* (1997) – imagem de ultrassom**



Fonte: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>

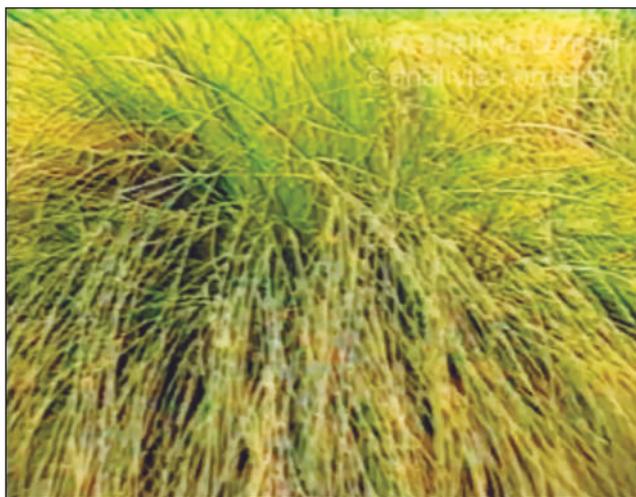
Salles (2006; 2010; 2017) destaca que, ao nos aproximarmos do universo do gesto criador, somos capazes de entrar em contato e perceber,

diante dos documentos disponíveis, da tessitura da obra, das entrevistas e depoimentos do(a) autor(a), dos textos verbais que acompanham a poética, possíveis camadas que se conectam na feita das obras de uma mente/corpo em processo de criação. Este processo é sempre inacabado, mas, mesmo assim, é passível de mostrar algumas tendências singulares que se repetem na coletânea de obras destes(as) artistas.

De acordo com Salles (2013), as tendências observáveis na produção do gesto criativo do(a) artista, raramente são desprovidas de materialidade. O pensamento autoral se corporifica nas obras. O meio de expressão de um(a) artista normalmente encontra-se inserido no desejo deste(a) artista. “Se olharmos sob o ponto de vista da produção de uma obra determinada, o percurso caminha, em um ambiente de imprecisão, em direção à construção de um objeto, com determinadas características” (Salles, 2013, p. 43).

Uma das características singulares de Cordeiro – passível de ser reconhecida em *Striptease* e em outras poéticas videodançantes de sua autoria –, é o uso de imagens recortadas de ambientes naturais diversos e a utilização de muitos recursos de linguagem audiovisual subvertidos em favor de uma poética expressiva (Figura 3). É dessa forma, com essas escolhas artísticas, que Cordeiro permite que se adentre ao seu íntimo, comunicado sob a forma de videodança.

**Figura 3 – Captura de tela da videodança *Striptease* (1997) – elemento da natureza**



Fonte: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>

Dando sequência aos exercícios analíticos, focaliza-se, a seguir, a videodança *Flash I* (2004). Aqui a artista retoma alguns elementos

estruturantes encontrados na obra *Striptease*, elaborada 7 anos antes. É o caso da escolha de sobreposição de imagens, o uso de tecidos e alusão ao sentido do tato e especificamente à pele. Nessa videodança a artista retoma alguns anseios presentes em *Striptease*, mas os modifica de forma bastante radical com os aportes estéticos e recursos da linguagem audiovisual. Em uma busca sobre informação verbal referente à obra, no site de Cordeiro, encontra-se o seguinte release: “um diálogo entre a pele do corpo e os movimentos muito pequenos” (Cordeiro, site da artista)<sup>103</sup>.

Direcionando-se a atenção aos detalhes desse material videográfico é possível notar a presença sensível de uma estrutura de movimento e de condução da dramaturgia de modo que se assemelha à videodança *Striptease*. E de que forma e com que meios esta percepção/leitura se evidencia?

A partir do elemento sonoro da respiração presente na trilha, da sobreposição de imagens aleatórias, de diferentes tomadas/*takes* de partes do corpo da videoartista que destacam a sua pele e o tecido a lhe envolver que, desde o início, faz-se presente, confundindo-se com o corpo em movimento devido às sobreposições de imagens de matrizes e texturas variadas.

Além desses elementos, repara-se na presença do texto que se faz presente em palavras em inglês escritas/impressas na tela – discurso verbo-visual –, de modo fragmentado, o que remete ao trabalho anteriormente analisado (Figura 4).

**Figura 4 - Captura de tela da videodança *Flash I* (2004) - a voz do elemento verbal**



Fonte: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>

103 Informação contida na legenda da videodança *FLESH I* (2004) no site da artista Analivia Cordeiro. Disponível em: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>. Acesso em: 5 ago. 2022.

Destaca-se que o sentido do texto não é o mesmo. A escolha das palavras fragmentadas direciona a interpretação novamente ao diálogo com o íntimo/interior da artista. De certo modo, essa percepção é o primeiro índice de gesto e inacabamento que Salles propõe, pois é olhando para essas duas materialidades que se torna possível identificar elementos constitutivos presentes em ambas as obras em processo de transformação e ressignificação.

De acordo com Salles (2013), “o percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas” (Salles, 2013, p. 93-94).

Examinando a vasta obra de Cordeiro, percebemos uma tendência de reutilizar elementos de uma obra em outra, de forma reiterada. Mesmo não trazendo esses outros trabalhos da artista para a presente discussão, não é possível ignorar esse fator que pode estar associado a uma tendência relevante para analisar o trabalho processual e o gesto criador da artista impregnado de comunicação estética autorreferencial.

Como lembra Salles (2013, p. 94), “é sempre possível identificar um elemento no processo contínuo como sendo mais próximo do ponto inicial e toda parada é, potencialmente, uma nova partida”. Esta ideia de novas e reiteradas partidas é passível de ser aplicada à poética desta artista singular. Suas obras anteriores e as atuais são contaminadas por camadas de releituras, aproveitamento e atualização de matrizes imagéticas, sonoras e formas de edição temática.

Cordeiro é propositora de um sistema de notação coreográfica baseada no estudo do movimento de Rudolf von Laban e tal característica lógica e matemática de (des)construção e variações do mesmo tema ou de uma mesma matriz coreográfica é muito presente no Método Laban. Estaria aqui uma forte referência estética/técnica de Cordeiro em relação aos pressupostos de decomposição e recomposição do corpo em movimento vislumbrados em Laban?

Se Salles (2013, p. 94) afirma que “o ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra”, então é viável considerar que estas ações/gestos de transformação poética – revisão de materiais autorais – se constituem em uma das marcas da artista, visto que a originalidade das videodanças consiste, justamente, neste processo de combinação e comunicação singulares.

É perceptível em seu trabalho uma lógica criativa na formação de uma espécie de sistema operacional que possui variações dentro do mesmo tema, não apenas no modo como a artista propõe a movimentação

corporal ou partitura coreográfica, mas também na forma como conduz, nos vídeos mencionados até aqui, a construção dramatúrgica das imagens e suas sequencialidades.

Acredita-se que a leitura, análise e interpretação dos processos de comunicação envolvidos em uma obra também se desprendem, muitas vezes, da realidade externa à obra para mergulhar nos pressupostos, nas lógicas operacionais, nos traços de coerência e explicação reiterada do gesto de criação do(a) artista investigado(a).

Continuando a análise, na mesma linha de raciocínio até aqui empreendida, ressalta-se a videodança *Flash II* (2007) como um desdobramento temático e estético da videodança *Flash I* (2004). Nesse caso, as escolhas figurativas da artista se assemelham ao vídeo anterior, mantendo uma lógica de cores e sobreposição de imagens, das quais possivelmente sejam da mesma gravação anterior mas que aqui aparecem recombinações em um outro processo matemático de edição com destaque ao texto que ainda é o mesmo, mas que surge agora expondo mais palavras e novas fragmentações, nas quais a artista despeja as expressões híbridas e fraturadas na imagem e as distribui espacialmente de modo que elas estejam separadas por sílabas ou de outros modos onde o sentido das palavras se alteram. Exemplos desta operação de fragmentação e montagem/*collage*, podem ser percebidas, como no caso de “*no body*” e “*ever body*”, o que seria uma espécie de poesia concreta em língua inglesa, associada à lógica da videodança, com destaque para a palavra “*body*” sobreposta às imagens de seu corpo dançante ao mesmo tempo.

Em uma consulta ao site da artista é possível encontrar o seguinte release referente à *Flesh II*: “um autorretrato de Analivia” (Cordeiro, site da artista)<sup>104</sup>.

A câmera é trazida para bem perto da ação física em destaque (Figura 5), optando-se por planos detalhes, que avultam o que há internamente naquela boca em movimento, retornando-se à ideia comunicativa de intimidade e interior na imagem do ultrassom presente na videodança *Striptease* (1997).

104 Informação contida na legenda da videodança *FLESH II* (2007) no site da artista Analivia Cordeiro. Disponível em: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>. Acesso em: 5 set. 2022.

**Figura 5 - Captura de tela da videodança Flash II (2007) - elemento verbo-visual**

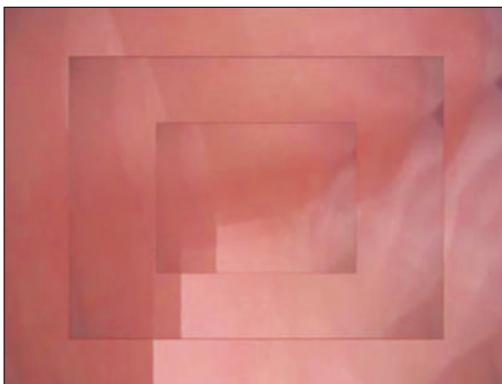


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2h6rOVmDNdM>

Em *Flash III* (2009), por sua vez, repara-se na reutilização de imagens presentes nos dois vídeos anteriores e, também, a tendência comunicativa audiovisual para os elementos de geometrização das palavras em relação ao quadro, combinando-as com as imagens. Nesse vídeo, essa característica de geometrização é mais aparente, inclusive no modo como a artista distribui as imagens pela tela, optando por inserir mais sobreposições de imagem bem como deixando perceptível as bordas dos quadros (Figura 6).

É possível inferir que se trata de uma acentuada característica do trabalho de Cordeiro, esse aspecto matemático e de variações de temas e matrizes de movimento, tendo o corpo – ou partes dele –, como elemento articulador em sua poética singular.

**Figura 6 - Captura de tela da videodança Flash III (2009) - elemento geométrico**



Fonte: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>

Enquanto uma artista multidisciplinar, essas manifestações ocorrem em variadas formas, no caso dos objetos empíricos aqui recortados para o estudo de caso, essa tendência se manifesta na lógica da edição, escolha das imagens e suas sobreposições, em conjunto com áudio e texto verbal inseridos nas imagens (Figura 7).

**Figura 7 – Captura de tela da videodança *Flash III* (2009) – elemento verbo-visual**



Fonte: <https://www.analivia.com.br/videodance-portugues/>

Em *Flash III*, a videoartista vai mais além no critério de combinação e variações das palavras/imagens, inserindo também o mesmo texto em português. Opta-se por inserir as duas línguas na tela, de forma simultânea, não como tradução, visto que as palavras não são traduzidas literalmente, mas como um novo jogo de sentidos, o que remete novamente à obra *Striptease*, em que há um jogo de sentidos com a ideia de morte, vida, natureza, instintos primitivos, pele e tato que aqui se complementam.

## Considerações finais

O percurso investigativo aqui gerado partiu de uma reflexão analítica acerca de 4 poéticas videodançantes da videoartista brasileira Analivia Cordeiro com o propósito de averiguar alguns dados que possivelmente sugerem o conceito de inacabamento aplicado ao conjunto da sua obra.

Trata-se de uma artista que se encontra em prática constante de um certo gesto criativo povoado pela noção da transformação constante dos seus materiais estéticos, cujos elementos compositivos são aludidos, revisitados e atualizados.

Cada uma dessas obras pode ser analisada e interpretada separadamente. Entretanto, é na relação entre elas, na percepção do conceito de inacabamento, progressão, transformação e ressignificação, além da abordagem que a artista faz do corpo feminino na videodança, trazendo sua própria performance/personagem corporalizada na tela, que este exercício analítico se fundamentou.

O intento do estudo foi traçar alguns parâmetros analíticos para encontrar as possíveis intenções comunicativas subjacentes ao fato de que o próprio corpo de Analivia Cordeiro deflagra e traduz os gestos de criação das suas obras.

Destaca-se que os objetos empíricos deste estudo de caso singular não se constituem em obras muito comentadas como exemplos do trabalho de Analivia Cordeiro, que costumeiramente é mencionada em estudos da área das artes e das comunicações, a partir de *M3X3* (1973) e seus desdobramentos, que são de extrema importância para a história da videoarte brasileira.

Evidencia-se em Analivia Cordeiro um grande potencial a ser observado e valorizado no campo das comunicações e das artes, visto que a artista olha para a sua própria poética inacabada, insistentemente, modificando-a, transformando-a, reorganizando persistentemente a sua lógica de pensamento e ação no mundo.

## REFERÊNCIAS

CERIANI, Alejandra. Projeto webdança: uma coreografia do gesto digital. *In: CALDAS et al. (org.). Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 283-310.

CORDEIRO, Analivia (dir.). **Striptease.** Coreografia de Analivia Cordeiro. São Paulo, 1997. Videodança (10 min.): son.; color.

CORDEIRO, Analivia. **Nota-Anna:** a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume: Fapesp, 1998.

CORDEIRO, Analivia. **Site da artista.** Disponível em: <https://www.analivia.com.br/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

CORDEIRO, Analivia (dir.). **Flesh I.** Coreografia de Analivia Cordeiro. São Paulo, 2004. Videodança (2:04min.): son.; color.

CORDEIRO, Analivia (dir.). **Flesh II.** Coreografia de Analivia Cordeiro. São Paulo, 2007. Videodança (3:00min.): son.; color.

CORDEIRO, Analivia (dir.). **Flesh III.** Coreografia de Analivia Cordeiro. São Paulo, 2009. Videodança (4:09 min.): son.; color.

CORDEIRO, Analivia; CARLI, Irineu de (dir.). **M3X3.** Coreografia de Analivia Cordeiro. São Paulo, TV2 Cultura, 1973. Videodança (10 min.): son.; p/b.

FAZENDA, Ivani *et al.* (org.). **Interdisciplinaridade na pesquisa científica.** Campinas-SP: Papyrus, 2015.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Senac, 2008.

ROSENBERG, Douglas. Observações sobre dança para a câmera e um manifesto. *In: CALDAS et al. (org.). Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 311-328.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cinedança, videodança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# INADEQUADO: um exercício de videodança através do olhar do cineasta<sup>105</sup>

*Yuri Azevedo Rieseberg Martins*

---

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Introdução

O videodança pode ser considerado como um sintoma da contemporaneidade, que surge da necessidade de se encontrar novas formas de expressão e linguagem, inserindo-se num século em que a emergência das avançadas tecnologias de comunicação imprime um caráter intenso de formas híbridas e o conseqüente alargamento das fronteiras entre as artes. Desta forma, o videodança como uma arte híbrida, vem a ser validado ao longo dos anos 1970, com a introdução de câmeras com preços mais acessíveis e com reproduções facilitadas. É uma arte que reúne o cinema e a dança igualmente.

Segundo Arlindo Machado (2000) o videodança,

[...] deixa de ser concebido e praticado apenas como forma de registro ou documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro (Machado, 2002, p. 188).

Esta assertiva é partilhada com Galanopoulou (2008), ao afirmar: “videodança é um ponto de encontro entre a dança e a câmera. O bailarino, o coreógrafo, o diretor, o artista visual e o músico são capazes de se encontrar em uma performance” (Galanopoulou, 2008, p. 19).

A origem do videodança ainda é bastante incerta. Segundo Regina Miranda (2000):

O exato momento em que a dança atinge a tela de vídeo é ainda objeto de discussão. Em sua edição de agosto de 1997, Elisa Viccarino, em artigo para a revista alemã Ballet/Tanz, focalizando as relações entre dança e tecnologia, cuidadosamente sugere que o nome ‘videodança’

tenha sido cunhado em 1988 em relação a uma performance no Centro Georges Pompidou, na França. Também na Inglaterra, durante os anos 80, a série de dança de Michael Kustows, 'Channel 4', começou a apresentar adaptações de trabalhos originalmente feitos para teatro para, logo em seguida, encomendar novos trabalhos especificamente feitos para o meio, identificados como 'videodança' (Miranda, 2000, p. 118-119).

Desde então, a assimilação do videodança como forma híbrida, segundo Wosniak (2006), tem se desenvolvido ao longo do tempo, focalizando um novo estado do olhar para esta forma que pensa a dança, ao mesmo tempo, que influencia e transforma o movimento em imagem-movimento do movimento.

Levando estas informações e estes conceitos em conta, reuni uma bailarina com experiência em prática coreográfica, Liliane Dubiela, um músico experiente em composições autorais, Ricardo Verocai, e meus conhecimentos audiovisuais, para criar um projeto distinto e reunindo as artes ou linguagens artísticas necessárias para a criação de um filme, possivelmente classificado como videodança.

A bailarina inicial veio a aprofundar a ideia de incorporar a experiência de vivência com alguém que sofra do "distúrbio de ansiedade", porém não foi possível encaixar nossas datas para filmagens, então optei por convidar outra bailarina da mesma área, Liliane Dubiela; o músico Ricardo pela experiência técnica de montagem de músicas autorais, e o conhecimento amplo de instrumentos variados.

A dança no cinema vem magnetizando o interesse do público desde sua criação no final do século XIX, porém havia aqueles não satisfeitos com a interpretação corporal dentro da tela do cinema. Filmes como *Carmencita* (1894), e *Princess Alli* (1895), refletem em seu nome danças exóticas pouco conhecidas no mundo ocidental. O que se observa nestas películas são intérpretes/pessoas que aparentemente não praticam qualquer modalidade de dança que ali se representa, fazendo-se uso, de forma estilizada, formas dançantes de movimentos livres vagamente inspirados nas modalidades técnicas comuns no final do século XIX e início do século XX.

Com o avanço tecnológico veio também o interesse dos cineastas por coreografias e narrativas mais complexas para o audiovisual. A dança moderna, que nasce neste contexto, do século XX, por exemplo, tem por projeto a relação do homem com seu corpo e do seu corpo com o mundo (Wosniak, 2006).

Nota-se a diferença da técnica de “efeito caleidoscópio” usada por Busby Berkeley (1895-1976), e o cinema experimental de Maya Deren (1917-1961), por exemplo, no que se refere à temática dos corpos moventes na tela de cinema.

O fácil acesso às câmeras filmadoras permitiu que pessoas que não eram especializadas em cinema, filmarem corpos dançantes, experimentarem e inovarem, criando-se o videodança, que condensa as duas técnicas, dança e cinema, em uma nova expressão audiovisual.

Como afirma Wosniak,

Quanto mais os territórios do virtual são explorados atualmente, mais central é a questão do corpo, da (des)corporalidade deste corpo na dança [...]. Trata-se dos pressupostos do século XXI e a evolução das artes corporais que assumem que a vida do corpo e seus ambientes externos e mesmo internos estão sendo cada vez mais mediados pelas máquinas, potencializando desta maneira, sua capacidades expressiva (Wosniak, 2006, p. 37).

Pode-se observar a mudança do interesse artístico com o cinema de narrativa clássica e grande bilheteria, como *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), e o cinema menos reconhecido pelo público, porém com avanços nas técnicas de filmagem e montagem, isto é, *Rosas Danst Rosas* (Thierry De Mey, 1997). Entretanto, existem filmes com sucesso de bilheteria que são reconhecidos pela sua coreografia bastante elaborada, tais como os longas-metragens de Bob Fosse, *Cabaret* (1972) e *All That Jazz/O Show Deve continuar* (1979).

A inovação dos meios de comunicação, como a internet, e a popularização de canais como o *Youtube*, têm facilitado o acesso a novas coreografias e videodanças pelo público diferenciado e desejado. Desta forma há uma disseminação maior dos vídeos nos meios digitais. Entretanto, ao mesmo tempo ocorre uma maior padronização das estéticas e coreografias desenvolvidas. Há uma tendência a se copiar/reproduzir vídeos de grande sucesso, mas há também o caminho reverso, onde artistas de sucesso reproduzem vídeos e coreografias originalmente produzidos por autores menos conhecidos pelo público atual.

Conclui-se que a imagem no videodança, oferece-se ao espectador como um discurso audiovisual a ser lido e decodificado e não um mero *pretexto* para ações dançantes dentro de uma narrativa diegética, como no cinema musical, por exemplo. A dança criada diretamente para a

tela, como no caso do presente projeto, possui uma linguagem híbrida decorrente das possibilidades de interação e de diálogo com as interfaces das novas tecnologias de comunicação. Como afirma Ivani Santana “há uma redefinição dos espaços limítrofes, ou mesmo sem limites, das artes” (Santana, 2002, p. 49). É neste sentido que o presente trabalho se configura no intervalo, na fenda entre as possibilidades estilísticas do cinema – curta-metragem – e do videodança em interações linguísticas fluidas.

## Estética e processos

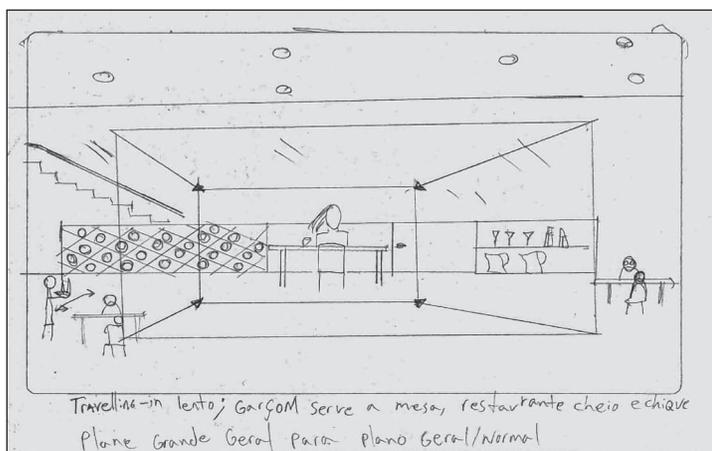
O presente trabalho artístico se estrutura como um curta de videodança que aborda uma personagem que apresenta/re(a)presenta na tela transtornos de ansiedade. A estética visual traz uma perda de cor gradual que acontecerá com o desenvolvimento da narrativa, começando com todas as cores presentes na imagem, e lentamente perdendo tons e virando algo mais monocromático. A montagem também refletirá essa mudança, começando com planos mais longos e calmos, para depois progredir com planos mais próximos a uma montagem rítmica *Eisensteiniana*, na edição com planos rápidos e intensas repetições.

Para isso, procurei um corpo dançante que tivesse o conhecimento e a vivência necessária para cumprir essa função. A bailarina Alessandra Lahis Tejeira foi convidada e selecionada logo no início do projeto, e a retrato nos *storyboards*, pois tinha conhecimento de antemão, que a referida bailarina convive em relacionamento íntimo com uma pessoa que sofre de episódios de ansiedade.

A dança tem várias referências coreográficas, onde os episódios e procedimentos estilísticos de fragmentação e, sobretudo, repetição são amplamente utilizados como recursos estéticos, semióticos e/ou comunicacionais. Salienta-se que a artista da dança Pina Bausch (1940-2009) é um expoente neste quesito e procedimento de criação em dança.

## A pré-filmagem

A pré-filmagem foi quase completamente dedicada a elaborar a montagem dos planos do curta, onde foram criados os *storyboards* (Figura 1) de cada cena, e, a partir deste procedimento, busquei os equipamentos necessários para a filmagem acontecer.

**Figura 1 – Storyboard da primeira cena com anotações**

Fonte: O autor (Curitiba/PR, 2017).

Baseei a estética visual no videoclipe da música “*Stay on These Roads*”, da banda norueguesa *A-HA* (Figura 2), onde as cores são representadas como tons de cinza e onde as únicas cores que aparecem são o azul e o bege.

**Figura 2 – “Stay on these roads” (1987), A-Ha**

Fonte: Warner Bros. Records, Music Vídeo (1988).

As cenas finais foram inspiradas no curta de Maya Deren “*A Study in Choreography for Camera*” (1945), onde a diretora/cineasta utiliza a câmera em movimento *pan* para explorar o ambiente onde filma, e depois

usar a montagem para quebrar a noção natural de espaço/tempo, exercitando a fração de cena (Figura 3).

**Figura 3 - Frame de “A Study in Choreography for Camera”**



Fonte: Maya Deren (EUA, 1945).

Para as cenas detalhes, a inspiração foi o filme/vídeo *Hand Movie* (1966), de Yvonne Rainer (Figura 4), com o objetivo de filmar detalhadamente a parte do corpo como se fosse um corpo diferente do da bailarina. Imagino estes planos como uma homenagem à coreógrafa.

**Figura 4 - Frame de “Hand Movie”**



Fonte: Yvonne Rainer, (EUA, 1966).

*Naran Ja (One Act Dance)*, 2012, do fotógrafo/cineasta mexicano Alejandro Iñárritu, serve como referência na parte da montagem e repetição rítmica, porém não de referência visual, pois se trata de um curta com a fotografia diferenciada com suas falhas propositalmente da fita magnética (Figura 5).

**Figura 5 - Frame de “Naran Ja (One Act Dance)”**



Fonte: Alejandro Iñárritu (EUA, 2012).

## **Narrativa**

Tratando-se de um videodança, uma arte e/ou linguagem híbrida, o curta traz a sua narrativa por duas formas: uma sendo a narrativa linear; o que estaria acontecendo na tela fosse esse um curta da forma tradicional cronológica, ações descrevendo em bruto o que a personagem faria para chegar de um ponto a outro dentro da trama.

A segunda, a narrativa de dança, foi sendo desenvolvida, aos poucos, com a bailarina convidada; o roteiro tratou mais de um aprofundamento ao movimento dentro e fora da tela, trazendo um limite e um índice para os momentos mais livres da coreografia e a rítmica da repetição de ações, sem descartar o peso narrativo do movimento para contar a estória.

## **Narrativa fílmica**

O curta começa com a personagem (representada pela bailarina Liliane Dubiela), que sofre de um transtorno de ansiedade em certo momento, quando o namorado se atrasa ao encontro entre os dois em um restaurante “chique”.

Cansada de esperar, e pensando no pior, ela levanta e caminha em direção ao elevador em busca de uma saída do local; perdida pelas ruas da cidade grande, Alessandra procura algo familiar para seguir e dar ordem à sua vida; ela decide então caminhar a pé por entre vielas e ruas da cidade até chegar à sua casa.

Chegando ao ambiente que lhe é familiar (casa), ela logo se direciona para o seu quarto e pelo caminho do corredor, vai se desfazendo das peças de roupa desconfortáveis. Ao chegar ao quarto ela abre o guarda-roupa e o desarruma inteiro em busca de algo confortável. Agora, arrumada, ela segue em direção a um lugar aberto e vazio, para isso – em uma montagem de portas se abrindo – ela se encontra, de repente, em um campo de trigo, sozinha.

Neste momento final, gostaria de questionar a realidade desses acontecimentos na tela, fazendo a personagem aparecer e desaparecer do enquadramento durante o movimento de câmera, quase que o antecipando. Explorarei os planos longos para refletir a calma da personagem, que caminha pelo campo de trigo, fascinada por algo constantemente fora de quadro. Aproximando-se a câmera da personagem notamos que estávamos observando apenas um reflexo seu. A personagem Alessandra estica o braço e toca no espelho, afasta-se deste e, com este gesto, acaba esbarrando de costas com outro espelho. Perdida no que é o real e o que é ficção, ela se depara com a realidade de ainda estar no restaurante. Seu namorado chega e eles continuam a noite como se nada disto houvesse ocorrido.

## **Narrativa de dança**

Como previsto, porém não desejado pela dificuldade de compor o roteiro físico, decidimos coreografar a dança a partir de encontros em locais de filmagem, durante o mês de setembro. Cada um destes encontros foi devidamente arquivado e enviado (como anexo/apêndice) para os componentes da banca de avaliação deste trabalho/Memorial. Em resumo, foram efetuados testes de locais diferentes para decidir qual seria o melhor local para a coreografia, o horário, e o figurino mais adequado.

Logo, foi concebido o roteiro descritivo abaixo:

### **INT. APARTAMENTO**

A personagem anda até a porta diretamente em frente ao banheiro, ela inspeciona até que uma força externa a leva a sentir uma queda de

fundo espacial, lutando contra esta força externa a personagem cai à direita com a câmera levemente refletindo este lapso. A personagem insiste em frente, porém cai à direita mais uma vez; desta vez a queda é maior e mais demorada. Continuando fixamente a personagem cai à esquerda, desta vez brinca com a perspectiva da cena e quando volta ao normal decide sair do plano.

Nos apartamentos/locações, testamos as escadas, os corredores, os elevadores e as áreas de lazer, enquanto nas cenas finais testamos os ângulos, o terreno em qual a bailarina dança, e o horário para melhor definição das sombras.

Foi requisitada a autorização dos locais de filmagem com uma semana de antecedência, porém as cenas da rua tiveram que tomar outro rumo, pois o que mais dificultava nossas gravações era a escassa iluminação dos postes.

As cenas filmadas em externa, na rua, foram feitas em uma tomada cada, assim não se pode ter um ensaio prévio da coreografia em local como todas as outras cenas, dando uma total liberdade criativa à bailarina.

Admitindo coreografia conforme a assertiva de Pearlman (2009) como “a arte de manipular o movimento: expressar seu tempo, espaço e energia em formas e estruturas sensíveis. Em seu trabalho com o ritmo, os editores fazem algo semelhante” (Pearlman, 2009, p. 38).

A coreografia montada em roteiro (em um software onde não exista o recurso de acentuação), durante a cena da panorâmica rotatória em Campo Magro, encontra-se codificada abaixo:

EXT. CAMPO

Entra em cena A – *retiré* frontal

2 – *developpe arabesque*

C – *plies*

4 – *demi-tours en l’air*

E – alongamento vertical

6 – alongamento horizontal G – corrida

Finaliza a cena

A codificação dos passos foi feita com letras e números para facilitar a leitura e divisão no momento da filmagem. Os movimentos dançantes roteirizados foram adequados à interprete, com liberdade para poder criar sua dança, a sua mecânica corporal. Tivemos também a liberdade de escolha para o ponto inicial e final da cena.

## Memorial artístico-reflexivo

Este memorial serve como registro cronológico das ideias as quais eu gostaria de ter realizado. As ideias que foram realizadas e os imprevistos que ocorreram durante as cinco diárias de filmagem do curta.

### A música

A música foi um elemento muito importante para o filme, nela se encontra elementos e ritmos de jazz e tambores africanos, entre outros instrumentos. Foi composta especialmente para o curta pelo musicista Ricardo Verocai (Figura 6) já experiente na área de sonoplastia para cinema.

**Figura 6 – Músico e compositor Ricardo Verocai**



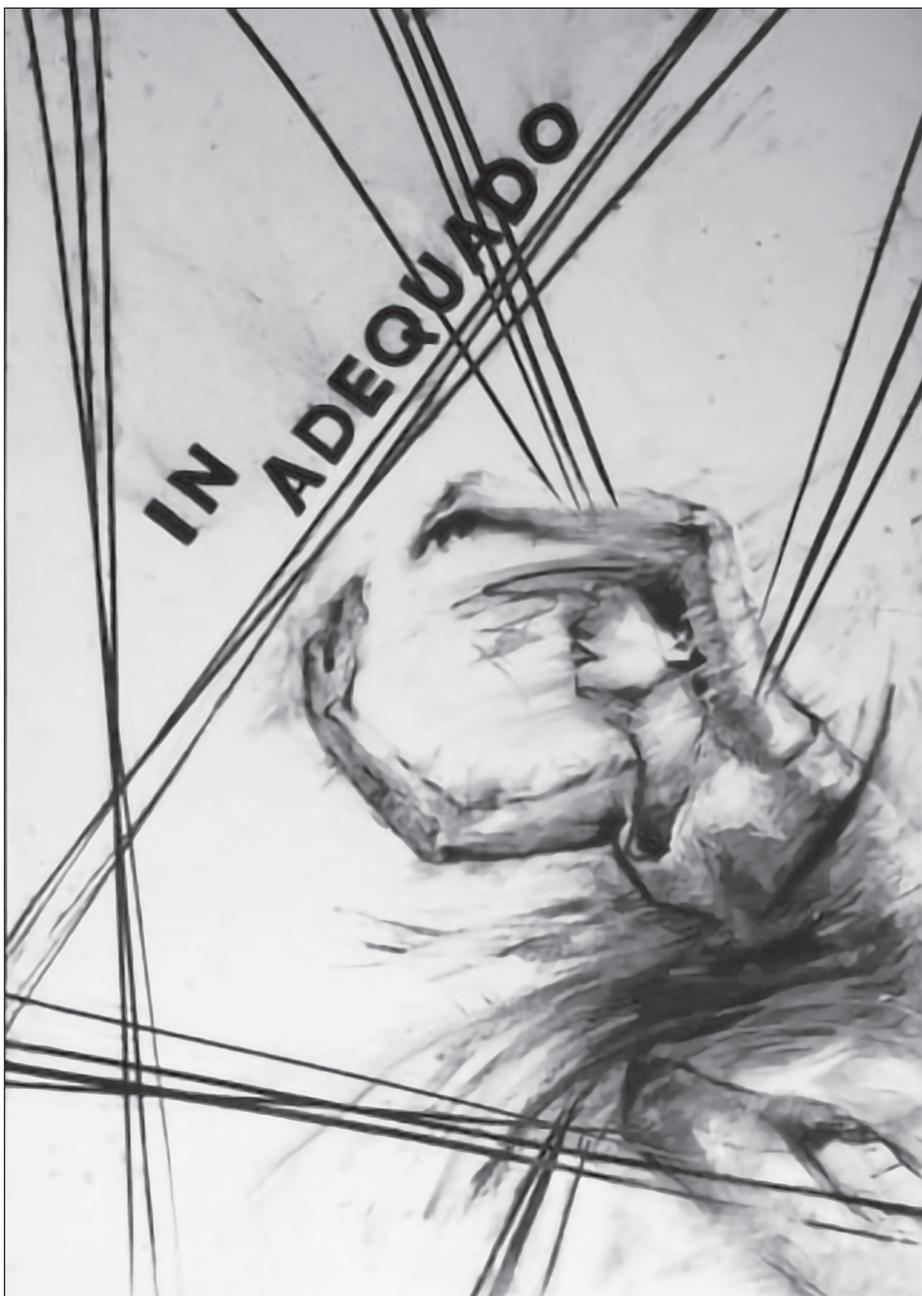
Fonte: O autor (Curitiba/PR, 2017).

### O pôster

O pôster fílmico (Figura 7) foi elaborado pelo artista plástico Yago Tave. O artista baseou-se na cena em que a bailarina se encontra no corredor do apartamento. O estilo do pôster remete àqueles encontrados no cinema expressionista alemão, executado em carvão, com linhas retas espessas e traço borrado na figura principal e no título.

**Figura 7 – Pôster para o curta “Inadequado”**

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

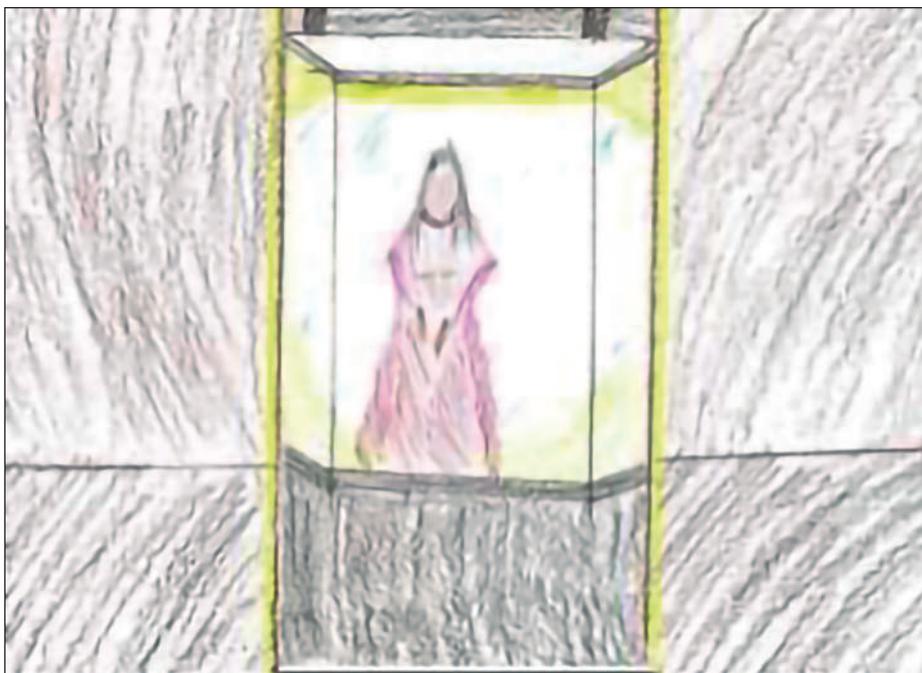


Fonte: Registro fotográfico do autor (Curitiba/PR, 2017).

## A montagem

O filme foi montado a partir do *storyboard* discutido durante a pré-produção. Houve variações de atrizes, planos e locações ao longa da produção do curta, como costuma acontecer. Planos que não puderam ser executados, como a cena do *drone* por exemplo (Figura 8), onde não obtivemos resposta dos proprietários do local autorizando a filmagem. Entretanto, conseguimos executar a maioria das cenas previstas no *storyboard*, e algumas adicionais.

**Figura 8 – Tomada não realizada prevista no *storyboard***



Fonte: Registro fotográfico do autor (Curitiba/PR, 2017).

A estética, comentada anteriormente, baseada no clipe “*Stay On These Roads*”, da banda norueguesa *A-Ha*, chegou a ser implementada, porém foi descartada pelos seguintes motivos:

Durante a montagem e colorização, percebeu-se que a ideia original de deixar o filme todo com uma cor monocromática, baseada em tons de marrom, mostrou-se inapropriada para o curta, deixando apenas uma mistura entre marrom e branco (Figura 9).

**Figura 9 – Uma representação de como a escala monocromática ficaria**



Fonte: Leonardo Otto (Campo Magro/PR, 2017).

A falta das cores azul e verde se tornava notável nos planos finais, porém, ao colorir o azul a imagem voltava ao normal, com uma pequena falta de verde, chegando em um *uncanny valley* (Figura 10) desnecessário.

**Figura 10 – A foto normal da diária em Campo Magro**



Fonte: Leonardo Otto (Campo Magro/PR, 2017).

Nos planos anteriores o mesmo problema ocorria, muitos tons já se encontravam em cena: o vestido na cor vinho, o vestido branco, o trigo e a madeira presente nos cenários. Quando aplicada esta estética, poucos objetos eram afetados (Figuras 11 e 12).

**Figura 11 – Foto monocromática do restaurante**



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

**Figura 12 – Foto com escala normal do restaurante**



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

## Primeira Diária – Apartamento

A primeira filmagem foi uma tarde dentro do que se tornaria o apartamento da personagem Alessandra, narrativamente logo após o restaurante. Isso foi algo indesejável pois interferia na montagem cronológica do curta, porém teve que ser aceito pela disponibilidade da equipe. As escolhas desse primeiro dia afetaram a continuidade dos outros, desde o figurino à maquiagem da personagem.

**Figura 13 – O plano da entrada do corredor sendo filmada, câmera na mão**

Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

A primeira passagem que ocorreu foi usando somente a luz natural, porém os planos ficaram subexpostos, então optamos por montar as luzes artificiais que conseguimos junto à Unespar (Figuras 13 e 14).

**Figura 14 – A filmagem do plano após a troca de roupa**

Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

A ideia era filmar até o sol se por, para na montagem aparentar que a cena se passaria entre a noite e o dia, então para isso começamos pelas cenas finais e fizemos as filmagens ao contrário.

**Figura 15 – Filmagem do espelho**

Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

A cena chave dessa filmagem foi o corredor que gira com a dança, para atingir o efeito desejado precisaria de equipamentos muito específicos, fora de nosso alcance, então executamos com o uso de câmera na mão pois se provou mais versátil.

A diária começou às 15h00, e terminou às 19h00 com o pôr do sol. Conseguimos executar todos os planos previstos no *storyboard* além de planos extras (Figuras 15 e 16).

**Figura 16 – Assistindo o primeiro *take* do corredor giratório, a câmera do tripé e a de mão em quadro**

Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

## Segunda Diária – Rua/Noite

Nossa segunda diária ocorreu em ruas vazias à noite, por isso optamos por fazer o ensaio sem a câmera, para chamar menos atenção. Os locais foram escolhidos pela luz dos postes, já que não tínhamos iluminação portátil (Figura 17).

**Figura 17 – Passagem de cena entra o diretor e a bailarina**



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

Apenas pudemos gravar em uma tomada em cada rua, totalizando com cinco filmagens. Para minimizar os erros de coreografia, deixamos a bailarina, Liliane Dubiela, livre para improvisar e criar durante as tomadas. Depois de cada corte, ela entrava no carro e seguíamos para a próxima rua e a próxima cena (Figuras 18 e 19).

**Figura 18 – Passagem da última cena da noite**



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

**Figura 19 – Posicionamento do carro para a filmagem**



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

## Terceira Diária – Restaurante

A terceira diária ocorreu no restaurante “*Del Borgo*”, em Curitiba. Antes de abrir para os clientes, tínhamos cerca de uma hora para filmar todas as cenas planejadas. Sentimos falta de alguns planos previstos no *storyboard*, principalmente o da taça se quebrando no chão, mas optei por filmar esta cena em *close up* em um outro dia (Figura 20).

Seguindo o *storyboard*, tínhamos os planos de abertura do curta, seguido pela taça quebrando, e logo a saída do restaurante e entrada no elevador. Não conseguimos resposta do local com elevador de vidro para a filmagem com drone, então optamos por cortar a cena.

**Figura 20 – Planejando/executando a iluminação**



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

Originalmente o início contava com um plano de *travelling in* seguido por detalhes e um *travelling out* para terminar a cena, porém percebemos que, desta forma, ficaria confuso e repetitivo.

**Figura 21 – Teste do movimento sem a *dolly***



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017).

Encontramos nosso primeiro problema de maquinário nesse set, as rodas do tripé (*Dolly*), haviam sido usadas com câmeras muito pesadas, ou sem cuidado, entortando o centro e deixando as rodas desniveladas, isso afetou a estabilidade do movimento de câmera (Figura 21).

### **Quarta Diária – Campo Magro/PR**

A última diária foi mais independente das comparações com o *storyboard*, pois não haviam sido tão detalhadas, porque não sabíamos como a colheita de trigo ficaria na época da filmagem.

O plano aparentemente contínuo da panorâmica, onde a bailarina desaparece e aparece em lugares diferentes, remete a uma homenagem pensada em Maya Deren pelo seu curta “*A Study in Choreography for the Camera*” (1945).

### **Quinta Diária – Apartamento**

Depois de revisar a montagem com a orientadora, ficou claro que a filmagem do apartamento deveria ter algumas cenas refilmadas e outras

adicionadas para atingir o grau de narrativa desejado. A falta de planos detalhes foi algo que chamou a atenção; a continuidade de planos com finalidade de chegar à dança, e não a conversar entre si, também era notável.

Os planos da chegada no elevador e da troca de roupas, foram criados nesta filmagem, e outros planos, como a saída da cozinha e a remoção da maquiagem, foram refilmados.

## Considerações finais

Ao término deste projeto artístico, que consiste na criação de um material audiovisual – curta de dança com estética filiada à linguagem de videodança – percebe-se que o resultado final, a obra “*Inadequado*”, teve um processo de criação e reflexão amplamente ancorados nas premissas do hibridismo contemporâneo.

O projeto de pesquisa e execução teve como proposta uma projeção de dança no cinema, videodança, com coreografia e música autorais em um curta-metragem.

A partir de uma narrativa centrada em um personagem que se desloca ansiosamente em variadas locações, foi possível discorrer sobre o papel, a influência do cinema no videodança e também sobre quais etapas o diretor executa para o filme ficar estética e semioticamente compreensível, a partir do esboço desta narrativa pré-roteirizada.

Durante o percurso/processo de criação, decisões sobre as escolhas de ritmos musicais adequados à coreografia, e a montagem narrativa preservando a coreografia criada/montada para cada cena do filme, tornaram-se essenciais no estabelecimento da unidade fílmica.

Cada um dos sistemas sógnicos envolvidos neste processo de investigação, criação e execução de curta – dança, música, figurino, iluminação, cenografia, movimento de câmera, filmagem e montagem –, determinam uma possibilidade e não outra, cada qual, dentro de suas qualidades de modo de existir, como um sistema em interação com a obra final.

Assim sendo, a relação é interativa e partilhada; não é apenas de partes isoladas, mas de complementaridade, integralidade, coerência e coexistências entre as linguagens para a configuração final de um produto que se apresenta como fruto da hibridação artística contemporânea.

## REFERÊNCIAS

A-Há. **Stay on These Roads**. Warner Bros. Records, Music Video, 1988.

DEREN, Maya (dir.) **A Study in Choreography for Camera**. Estados Unidos da América: Independente, 1945. Film. 3 min. P&B.

GALANOPOULOU, C. C. Curadoria de Videodança, *In*: CALDAS, P. (org.). **Dança em Foco**: “Entre Imagem e Movimento”. Rio de Janeiro, 2008. v. 3.

INÁRRITU, Alejandro (dir.). **NARAN JA (ONE ACT DANCE)**. Estados Unidos da América, 2012. Vídeo. 13 minutos. Color, 2012.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papiirus, 2000.

MIRANDA, R. Dança e tecnologia. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 112-142.

PEARLMAN, K. (org.). **Edição como Coreografia**. Dança em Foco: “A Dança na Tela”. Rio de Janeiro, 2009. v. 4.

RAINER, Yvonne (dir.). **Hand Movie**. Estados Unidos da América, Independente, 1966. 7 minutos. P&B. Vídeo.

SANTANA, I. **Corpo Aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: EDUC, 2002.

WOSNIAK, C. R. **Dança, Cine-Dança, Vídeo-Dança, Ciber-Dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006.

### Anexos

**Apartamento primeira diária**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cN6F12JaBL8&feature=youtu.be>

**EletroBossa** - Kátia Drumond & Ricardo Verocai. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=aBYMznuEeSo&list=PLutGj5M\\_8ieD-SiiRVsYe3\\_xbZ69Y2-8rqg](https://www.youtube.com/watch?v=aBYMznuEeSo&list=PLutGj5M_8ieD-SiiRVsYe3_xbZ69Y2-8rqg)

**O Filme.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8l4m6U-q9ew&feature=youtu.be>

**Restaurante terceira diária.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=btmNnripqEw&feature=youtu.be>

**Ricardo Verocai.** Disponível em: <https://soundcloud.com/ricardoverocai>

**Rua segunda diária.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rMHvO80VxSg&feature=youtu.be>

**Visita de locação apartamento.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tebcUWgx7LQ&feature=youtu.be>

**Visita de locação Campo Magro.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gRREdB2-g6M&feature=youtu.be>

# BLACK MIRROR E A EXPERIÊNCIA QUEER NOS VIDEOGAMES<sup>106</sup>

Bruno Ribeiro

---

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

## Introdução

Criada por Charlie Brooker, *Black Mirror* é uma série televisiva britânica que teve sua estreia em 2011 na emissora *Channel 4*, sendo adquirida pela provedora de streaming *Netflix* em 2015. As temporadas são estruturadas de forma antológica e não linear, tendo episódios com enredos que abordam temas distintos em realidades distópicas onde a tecnologia é mais avançada em relação ao que conhecemos na atualidade. Os episódios tendem a refletir sobre o modo que essa possível evolução afetaria a sociedade, muitas vezes de forma satírica ou pessimista.

A “transferência de consciência” para realidades virtuais é um assunto relativamente comum na série, como é o caso do quarto episódio da terceira temporada *San Junipero* (2016). Dirigida por Owen Harris a trama mostra o romance entre duas mulheres que se conhecem por meio de um sistema de tecnologia de realidade virtual avançado, capaz de simular uma cidade fictícia que armazena a consciência de idosos mesmo após a morte. Harris expande a premissa no primeiro episódio da quinta temporada *Striking Vipers* (2019), mas com outro olhar em relação a esse tipo de tecnologia. Se em *San Junipero* (2016) o dispositivo de realidade virtual serve apenas como ambientação para um romance lésbico, em *Striking Vipers* (2019) essa tecnologia é essencial na experimentação do gênero e sexualidade de dois homens.

## Striking vipers

O episódio inicia apresentando os protagonistas Danny (Anthony Mackie), Theo (Nichole Beharie) e Karl (Yahya Abdul-Mateen II) em um clube noturno. Embora já mantenham um relacionamento, Danny e Theo fingem não se conhecer, simulando um “primeiro encontro” em uma prática de *roleplay*. O termo da língua inglesa pode ser traduzido como “interpretação de papéis” sendo utilizado para designar jogos de

mesa<sup>107</sup>, jogos digitais<sup>108</sup> e práticas sexuais. Por permitir que o casal saia de sua rotina e vivencie outras identidades, a situação antecipa o tema a ser abordado no decorrer da trama.

As cenas seguintes mostram a relação de Danny e Karl, que dividem um apartamento e desfrutam de uma amizade muito próxima. Ambos demonstram grande interesse pelo videogame *Striking Vipers*. Fica evidenciado que Karl tem preferência pela personagem feminina Roxette, enquanto Danny costuma utilizar o lutador Lance. A estética do jogo simula os tradicionais videogames de luta com visão bidimensional, incluindo acrobacias e golpes especiais impossíveis na realidade.

A narrativa salta cerca de 10 anos mostrando a festa de aniversário de Danny, que vive agora com a esposa Theo e o filho Tyler (August Muschett). Karl chega à festa e presenteia o amigo com o videogame *Striking Vipers X*, versão atualizada do jogo compartilhado na juventude de ambos e que utiliza uma tecnologia de realidade virtual que necessita de um dispositivo específico para ser conectado, o qual está incluso no pacote entregue por Karl. Na sequência a narrativa mostra a insatisfação dos protagonistas em relação às suas respectivas vidas sexuais, sendo que Karl aparenta estar desanimado em conhecer uma nova pretendente e Danny recusa ter relações com a esposa Theo, deixando-a frustrada.

**Figura 1 – Danny utilizando o dispositivo de realidade virtual**



Fonte: *Striking Vipers* (2019).

107 Os *Role Playing Games*, ou RPGs, traduzidos literalmente como “jogos de interpretação de papéis”, que foram populares especialmente na década de 1980.

108 O sistema de regras dos RPGs foi adaptado para os jogos digitais, constituindo um gênero próprio homônimo.

Durante a madrugada Danny decide testar o jogo *Striking Vipers X* por intermédio de um modo *multiplayer*<sup>109</sup> com o amigo Karl, que o instrui no uso do dispositivo de realidade virtual. Como nos demais episódios de *Black Mirror* a tecnologia aqui é representada em um estágio mais avançado em relação ao que conhecemos na atualidade. Na ambientação do episódio o dispositivo de realidade virtual consiste de um pequeno aparelho que deve ser fixado em uma das têmporas. Após iniciar a partida os jogadores entram em uma espécie de estado de transe, cujos corpos aparentam estar inconscientes, mas com a mente “dentro” do jogo, onde cada um toma o lugar do avatar escolhido em um mundo virtual que simula todo tipo de sensação física. Empolgado com as novas possibilidades, Danny retoma a escolha do personagem Lance (Ludi Lin) e Karl a personagem Roxette (Pom Klementieff), que comprova a capacidade do jogo golpeando Danny e lhe causando a sensação de dor física real.

No fim do confronto ambos rolam pelo chão e a personagem Roxette (controlada por Karl) beija Lance (vivenciado por Danny), que se afasta e pede para encerrar a partida. Os amigos evitam falar sobre o assunto, demonstrando grande desconforto com a experiência. Ainda assim, durante a noite ambos voltam a jogar e, uma vez “dentro” da realidade virtual, os avatares controlados pelos amigos se beijam ao invés de lutar. Em seguida, os personagens Roxette e Lance aparecem se vestindo, insinuando que mantiveram relações sexuais. Karl brinca dizendo “acho que somos gays agora”, enquanto Danny defensivamente responde que o ato “não pareceu gay”. Apesar do teor homofóbico presente na necessidade de negação de Danny, seu ponto de vista parece correto, pois embora os jogadores envolvidos sejam dois homens, as personagens atuantes (Lance e Roxette) são de gêneros opostos, configurando uma relação heterossexual. No universo de realidade virtual hiperrealista de *Striking Vipers X*, Danny sente, vê e ouve o mesmo que seu avatar Lance. Desse modo, ao se relacionar com a personagem feminina Roxette, Danny permanece tendo práticas heterossexuais. No entanto, é possível assumir que Karl possui atração sexual por homens, pois ao incorporar a personagem feminina Roxette se relaciona com o personagem masculino controlado pelo amigo.

109 Modo disponível em alguns jogos digitais no qual um jogador pode interagir com outros por meio de recursos on-line.

**Figura 2 – Karl e Danny tendo relações sexuais através dos avatares Roxette e Lance, respectivamente**



Fonte: Striking Vipers (2019).

As partidas seguem pelos próximos dias e em determinado momento Danny pergunta a Karl como é “se sentir mulher”, sendo prontamente respondido que o sexo por meio daquele corpo é melhor e mais satisfatório. Logo, além da reflexão acerca da orientação sexual dos protagonistas, agora é considerada a relação do gênero na dinâmica de avatares proposta pela realidade virtual. Por intermédio de Roxette, Karl desfruta da experiência física e sensorial de um corpo feminino. No entanto, seria imprudente classificá-lo como potencialmente transsexual, pois ao longo da trama não é abordado nenhum questionamento acerca de sua identidade de gênero fora do contexto de *Striking Vipers X*. Desse modo, sua experiência é limitada pelo “círculo mágico” presente no videogame. O conceito foi desenvolvido por Johan Huizinga no início do século XX e consiste em uma separação imaginária entre o jogo e a vida fora dele, sendo que “as margens do círculo mágico funcionam delimitando o que é jogo e não jogo, demarcando os territórios regidos pelas normas da vida mundana ou pelas regras do jogo” (Soares, 2007).

Paralelamente o episódio mostra a subtrama de Theo, que está infeliz com o casamento devido à falta de participação afetiva e sexual do marido. Durante uma discussão, ela confessa achar a vida de casados entediante, mas afirma que abre mão de seu desejo de sair com outros homens em respeito à união da família. Após refletir sobre a situação Danny decide parar de encontrar Karl no ambiente digital. Em uma ligação de telefone, ele explica ao amigo que sente que está traindo a esposa. Do seu ponto de vista, relacionar-se sexualmente com Roxette/Karl *on-line* é como

efetivamente fazê-lo, tal qual seria no mundo real. No entanto, para Karl a experiência do jogo é apenas uma tecnologia que lhe proporciona um lazer descompromissado, tratando-se de uma experiência equiparável a assistir pornografia. Nesse sentido, as fronteiras entre real e irreal são borradas. Mesmo que o jogo possua uma tecnologia de realidade virtual que potencializa a imersão dos jogadores e possibilite experiências análogas à realidade, *Striking Vipers X* continua sendo apenas um videogame.

De acordo com Huizinga “todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o “lugar sagrado” não pode ser formalmente distinguido do terreno do jogo” (1938, p. 13). Ou seja, segundo o autor o círculo mágico é um campo previamente estabelecido onde a ação do jogo ocorre e suas regras são válidas. Nesse sentido, os protagonistas estão experimentando o gênero e a sexualidade em um ambiente controlado que não impacta em suas vidas cotidianas fora do jogo. Contudo, a tecnologia fictícia presente no universo onde o episódio é ambientado causa rupturas no círculo por permitir contato físico para além do que seria a proposta inicial do jogo. Quando os protagonistas decidem deixar de lutar para ter relações sexuais a noção de realidade extrapola o círculo mágico. As experiências sexuais e afetivas ocorridas no jogo ocorrem no campo da virtualidade (o círculo mágico), mas essa virtualidade não implica que o ato não tenha sido transformador para os jogadores.

A trama dá um salto de sete meses. Sem saber o motivo do distanciamento dos amigos, Theo tenta reaproximá-los convidando Karl para o jantar. Em determinado momento ela deixa-os a sós, oportunidade que Danny aproveita para questionar a vinda de Karl. Ele alega ter tentado “substituir” a presença de Danny no jogo, tendo experimentado outras formas de relações sexuais com múltiplos parceiros por meio de avatares distintos. Contudo, Karl afirma não ter sentido o mesmo que com Danny, propondo um último encontro. Danny se irrita e a tensão entre os amigos causa estranhamento em Theo, que adentra o recinto no exato momento. O jantar segue normalmente até a hora de Karl ir embora. Ao se despedir, ele discretamente lembra Danny que estará online a sua espera. Danny reluta, mas acaba cedendo à proposta.

Após manterem relações sexuais mais uma vez, Karl (no corpo digital de Roxette) impulsivamente diz que ama Danny (atuando por meio de Lance), momento em que ambos demonstram estar confusos com a situação. Danny propõe que se encontrem pessoalmente no estacionamento do clube noturno mostrado no início do episódio. Ele sugere então a Karl que se beijem para tentar entender se o que sentem dentro do

jogo funcionaria fora dele. Apesar da relutância, ambos se beijam, mas alegam estranhar a situação. Karl insiste nas relações praticadas por meio do jogo, irritando Danny que espera que esses encontros acabem por se sentir culpado. Os amigos discutem e recorrem à agressão física até que uma viatura policial os detêm.

Na sequência, Theo vai buscar Danny na delegacia e no caminho para casa revela saber que havia algo errado durante o jantar, exigindo que o marido lhe conte o motivo da briga. O episódio encerra com outro salto temporal, mostrando o aniversário de 40 anos de Danny, cujo relacionamento com Theo parece estar correndo normalmente. Após a festa o casal troca pequenas caixas de presente. Danny desembrolha o pacote revelando o dispositivo de realidade virtual, enquanto o presente recebido por Theo consiste de um porta-joias vazio, onde ela guarda sua aliança de casamento. É mostrado, então, que o casal entrou em um acordo onde periodicamente Danny tem permissão de manter relações sexuais com Karl, por intermédio do videogame *Striking Vipers X*, enquanto Theo vai à bares à procura de sexo com outros homens.

## A experiência queer nos videogames

Os estudos *queer* surgiram a partir do desdobramento das teorias feministas, sendo que “autores como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Sedwigck e Michael Warner, ao final dos anos 1980 e início dos anos 1990, passaram a formular proposições de uma teoria *queer*” (Sarmet, 2014, p. 6). O termo tem origem na língua inglesa e pode ser traduzido como “estranho”, “ridículo” ou “anormal”, tendo sido utilizado por décadas de maneira pejorativa para designar homossexuais e pessoas trans. Nos estudos *queer*, contudo, a expressão é ressignificada ao reafirmar positivamente a não conformidade de pessoas que se encontram fora do espectro da normatividade, partindo de uma estratégia de desidentificação que “surge das sapatas que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres” (Preciado, 2011, p. 15). Desse modo “o *queer* é o que escapa, significa uma diferença, que não quer ser integrada ou assimilada” (Louro, 2004, *apud* Freitas; Leites, 2016, p. 8). O *queer* brinca com a noção de gênero por borrar suas margens.

Para Teresa de Lauretis o gênero – da mesma forma que a sexualidade em Foucault – não é uma manifestação natural e espontânea do sexo, nem a expressão de características intrínsecas e específicas dos corpos sexuados como masculinos ou femininos, mas sim uma construção que se dá a partir da incorporação dos modelos e representações de

masculinidade e feminilidade difundidos pelas formas culturais hegemônicas de cada sociedade (Milano, 2014, p. 27, tradução minha)<sup>110</sup>.

De acordo com Judith Butler, os papéis de gênero são reiterados por meio da performatividade. Em outras palavras, é por intermédio da repetição de determinadas ações cotidianas que os papéis de gênero são estabelecidos e naturalizados (Milano, 2014, p. 25). Preciado aponta que além desse cunho performativo a ideia de gênero também está associada a um caráter prostético, ou seja, relacionado a significação atribuída às características que residem na materialidade dos corpos (Milano, 2014, p. 74). A experimentação do gênero e da sexualidade por meio de jogos eletrônicos é comentada por Laura Milano, que aponta o uso de avatares como uma forma de subversão dos códigos de gênero e sexualidade tradicionalmente estabelecidos. A autora cita o documentário *Real Life* (2011), de Maria Llopis, onde é mostrada a relação da protagonista Alice com o simulador digital *Second Life* (2003) onde “a vida é o que se quer, e a vivência dos corpos, do desejo e da sexualidade não está vinculada a nenhuma regra genérica-sexual específica” (2014, p. 81, tradução minha)<sup>111</sup>.

Para Milano, o avatar pode de ser criado conforme o desejo do jogador, que transita pelo ambiente digital alternando entre corpos de formas masculinas ou femininas, independentemente de sua identificação de gênero fora da tela. Especificamente, a autora se refere a jogos que possuem sistemas de customização dos personagens jogáveis como *The Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda Game Studios, 2011), *Mass Effect: Andromeda* (BioWare, 2017) e *Dragon Age: Inquisition* (BioWare, 2014). Na maior parte dos casos a escolha do gênero do personagem é afetada pela noção binária hegemônica, onde que personagens masculinos não tem a possibilidade de usar saias ou maquiagem, enquanto as personagens femininas tendem a ter proporções físicas e roupas que caracterizam uma hipersexualização. Diferente disso, jogos como *The Sims 4* (Maxis, 2014) permitem criar personagens de gênero neutro ou indefinido (Rodrigues; Melke, 2017, p. 7). Outro exemplo relevante de superação do padrão binário de gênero é o jogo *Cyberpunk 2077* (CD Projekt RED, 2020), que além de conter cenas de nudez e sexo há a possibilidade de criação de avatares trans.

110 Para Teresa de Laetis, el género – de la misma forma que la sexualidad en Foucault – no es una manifestación natural y espontánea del sexo ni la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino sino que es una construcción que se da a partir de la incorporación de los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad (Milano, 2014, p. 27).

111 “[...] la vida es lo que uno quiere que sea y la experiencia de los cuerpos, el deseo y la sexualidad no está atada a ninguna regla genérico-sexual determinada” (Milano, 2014, p. 81).

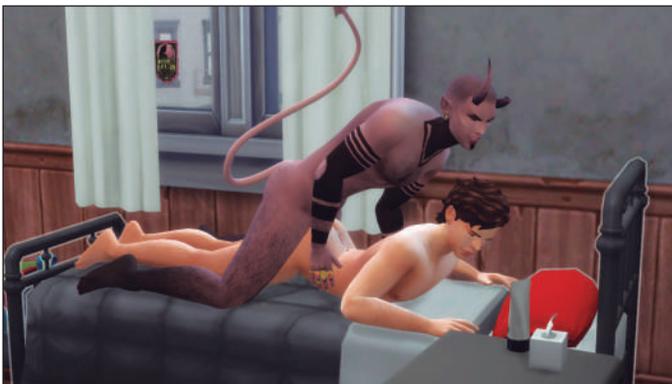
**Figura 3 – Customização de avatar trans em Cyberpunk 2077 (2020)**



Fonte: Everything about genital customization in Cyberpunk 2077 (Kaspar, 2020).

Apesar do constante engessamento dos estereótipos de gênero nos videogames, Milano defende que a experiência do usuário é válida enquanto proposta *queer*. É nesse sentido que o jogo fictício *Striking Vipers X* volta à discussão. Mesmo se tratando de um videogame com avatares preestabelecidos, sua utilização pelos protagonistas dilata as noções sobre o gênero e a sexualidade. No ambiente controlado (o círculo mágico) de *Striking Vipers X*, Danny e Karl encarnam outros corpos para fazer sexo, sem que isso afete suas vidas fora do jogo. Nesse sentido, não se trata de uma forma de experimentar o sexo dissidente de modo “seguro” e “dentro do armário”, mas sim de interpretar aqueles personagens enquanto as regras do jogo são válidas apenas dentro dele.

**Figura 4 – Avatares tendo relações sexuais explícitas com o uso de mods em The Sims 4 (2014)**



Fonte: Acervo.

Na trama os protagonistas subvertem a proposta de combate do jogo ao se relacionarem sexualmente. Ainda que o façam devido à tecnologia avançada do universo fictício de *Black Mirror*, essa prática não é incomum no “mundo real”. Se em *Striking Vipers X* o jogo é implementado para emular todo tipo de sensação física, Danny e Karl apenas se utilizam de ferramentas nativas para um propósito distinto do esperado. Fora da ficção as limitações técnicas da programação dos videogames é expandida por meio de *mods*, que *hackeiam* os sistemas para permitir usos distintos do previsto. Por intermédio disso, em jogos como *Skyrim* (2011) cuja narrativa épica é centrada em salvar o mundo de uma ameaça sobrenatural, é possível deixar o objetivo de lado para que seu avatar pratique sexo com os demais personagens do jogo. Do mesmo modo, jogos que supõe simular a vida cotidiana como *The Sims 4* (2014) ganham uma camada extra de realismo ao permitir que os personagens tenham relações de maneira explícita, favorecendo a imersão do jogador.

Essa possibilidade abre a porta para explorarmos uma sexualidade distinta, não limitada a nossos corpos reais, encontrando o prazer na exploração de práticas eróticas que entram pelos olhos através da tela. Os corpos dos avatares se encontram, recebendo e dando prazer, enquanto os usuários por trás deles se gozam assistindo ao show virtual que estão comandando (Milano, 2014, p. 95, tradução minha).

Preciado compreende a sexualidade como uma tecnologia, uma construção sociocultural aplicada aos corpos e que pode ser *hackeada*. Com isso há a possibilidade de reconfigurar o desejo, tradicionalmente genitalicado pelos discursos médicos e pela pornografia comercial. A contrassexualidade que o autor propõe tem então o intuito de desterritorializar o prazer, negando as práticas relacionadas ao sexo reprodutivo próprio da heterossexualidade (Milano, 2014, p. 89). O videogame serve então como uma ferramenta de experimentação a partir do qual é possível pensar uma sexualidade além da materialidade dos corpos, onde o desejo não é limitado pelas genitais.

## REFERÊNCIAS

CYBERPUNK 2077. CD Projekt RED. CD Projekt. 2020.

DRAGON AGE: Inquisition. BioWare. Electronic Arts, 2014.

FREITAS, S. L.; LEITES, B. B. P. N. Da pornografia à pós-pornografia: práticas contrassexuais no audiovisual. **Intercom**, 2016.

HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KASPAR, Benjamin. Everything about genital customization in Cyberpunk 2077. **Survive This**, 2020. Disponível em: <https://survivethis.news/en/everything-about-genital-customization-in-cyberpunk-2077/>. Acesso em: 5 out. 2021.

MASS EFFECT: Andromeda. BioWare. Electronic Arts, 2017.

MILANO, Laura. **Usina posporno**: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Buenos Aires: Título, 2014.

MISKOLCI, Richard. Estranhando as ciências sociais: notas introdutórias sobre teoria queer. **Revista Florestan**, 2014. Disponível em: <http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/62>. Acesso em: 19 mar. 2020.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 2011.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RODRIGUES, Letícia. MERKLE, Luiz Ernesto. Tecnologias de gênero na customização de personagens em jogos digitais. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS, 2017. Florianópolis. **Anais Eletrônicos** [...]. Florianópolis, 2017.

SAN Junipero (Temporada 3, ep. 4). Black Mirror [Seriado]. Direção: Owen Harris. Produção: Charlie Brooker. Reino Unido: Netflix, 2016. Streaming (61 min.), son., color.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus**, Salvador: Grupo de Pesquisa CUS, v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014.

SECOND Life. Linden Lab, 2003.

STRIKING Vipers (Temporada 5, ep. 1). Black Mirror [Seriado]. Direção: Owen Harris. Produção: Charlie Brooker. Reino Unido: Netflix, 2019. Streaming (61 min.), son., color.

THE ELDER Scrolls V. Skyrim. Bethesda Game Studios. Bethesda Softworks, 2011.

THE SIMS 4. Maxis. Electronic Arts, 2014.

**Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização**

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

Analivia Cordeiro 14, 147, 151, 152, 156, 158, 161, 162

Área de artes 10, 19

Arte 9, 17, 22, 28, 29, 31, 49, 54, 55, 56, 58, 71, 72, 77, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 121, 124, 133, 139, 147, 149, 150, 151, 162, 163, 165, 171, 173, 196, 203, 204, 205, 206, 207

Artes do cinema 3, 4, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 203

Artes do vídeo 4, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 43, 132, 144, 147, 153, 203, 204, 205, 206, 207

Atores 44, 69, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 104, 108, 142

## B

Black mirror 14, 187, 189, 195, 196, 197

## C

Cinema 3, 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 36, 37, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 165, 166, 167, 168, 174, 184, 187, 203, 204, 205, 206, 207

Cinema brasileiro 12, 19, 42, 43, 49, 53, 59, 62, 64, 65, 74, 75, 82, 113, 115, 128, 205

Cinema negro brasileiro 11, 12, 49, 59, 67, 70, 73

Cinema negro feminino 67, 74, 77, 82, 206

Cinema novo 13, 53, 69, 70, 113, 114, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo 9, 10, 13, 14, 15, 203

Conceito de inacabamento 14, 147, 160, 161

Contracolonialidade 11, 49

Corpo feminino 12, 14, 76, 147, 151, 152, 153, 161, 190

Corpo negro 12, 53, 59, 67, 78, 79, 80  
Criação e reflexão 9, 25, 184, 203, 204, 205, 207  
Cultura 9, 27, 33, 47, 49, 51, 52, 53, 64, 74, 75, 78, 81, 100, 101, 103, 110, 123, 128, 131, 135, 154, 162, 163, 203, 205, 206  
Cultura e subjetividades 9, 49, 203, 205, 206

## **D**

David Neves 13, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129  
Decupagem 13, 131, 134, 135, 141  
Discurso contra-hegemônico 12, 67  
Discursos no cinema 11, 19, 205, 206  
Dispositivo de realidade 187, 188, 189, 192

## **E**

Estética macumbeira 11, 12, 49, 53, 54, 55, 59, 60, 64  
Estéticas 13, 14, 20, 51, 55, 58, 65, 69, 85, 132, 150, 167  
Estudos atorais 12, 90, 91, 92, 93, 95  
Estudos atuacionais 12, 83, 90, 92, 93, 94

## **F**

Filmagem 13, 35, 36, 86, 93, 94, 167, 168, 172, 173, 174, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 184  
Filmagem anacrônica 13, 93, 94

## **G**

Gestos do audiovisual 13, 20, 23, 111

## **I**

Interpretação do teatro 13, 93

## **J**

José Cleto 11, 19, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47

**M**

Mauro, Humberto 13, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 123, 124, 125, 126, 129

Maya Deren 13, 19, 97, 98, 101, 102, 107, 109, 110, 167, 169, 170, 183, 205

Microfones 13, 93, 94

Mídias 13, 20, 23, 67, 79, 80, 147, 148, 154, 163

**N**

Nossa terra 11, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 46

**P**

Pensamento do crítico 13, 117, 123

Performance 12, 57, 67, 68, 70, 71, 75, 77, 78, 80, 161, 165, 166

Processos de criação 4, 9, 10, 11, 13, 17, 20, 120, 147, 203, 204, 205, 206

**Q**

Queer 14, 15, 187, 192, 194, 196

**R**

Realidade virtual 187, 188, 189, 190, 191, 192

**T**

Teatro 12, 13, 52, 70, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 103, 166, 207

Teoria de cineastas 13, 17, 97, 107, 117, 118, 119, 123, 127, 205

Teoria do autor 117, 118, 123

Teoria do cinema 11, 97, 110, 118, 119, 128

Teoria dos cineastas 17, 97, 98, 110, 118, 119, 120, 128

Teorias e discursos 11, 19, 205, 206

**U**

Unespar 5, 9, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 47, 110, 116, 132, 179, 203, 204, 205, 206, 207

**V**

Videodança 13, 14, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 171, 184, 185

Videodança flash 155, 156, 158, 159, 160

Videodança striptease 152, 153, 154, 155, 156, 158

Videogames 14, 135, 187, 188, 192, 194, 195

# SOBRE AS ORGANIZADORAS E AUTORES

## Organizadoras

### **Beatriz Avila Vasconcelos**

Doutora em Letras Clássicas (Universidade Humboldt de Berlim). Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Pesquisa sobre funcionamentos da linguagem no cinema, abordando as relações entre imagem cinematográfica e história da cultura e da arte e as conexões entre cinema, atenção e linguagem poética, com especial interesse por cinemas não narrativos. Escreve poesia e dramaturgia. É uma das editoras da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo, coleção editorial do PPG-CINEAV. Membro do Grupo de Pesquisa GPACS – Grupo de pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (CNPq/PPG-CINEAV/Unespar).

*E-mail:* beatriz.vasconcelos@unespar.edu

### **Débora Regina Opolski**

Professora do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e docente permanente do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. Doutora em comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Tem experiência na área de Música, Som e Audiovisual, com ênfase em Produção sonora e Tecnologia, atuando principalmente com edição de som para cinema e televisão. É uma das editoras da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo, coleção editorial do PPG-CINEAV. Membro do Grupo de Pesquisa Cinecriare: Cineam – criação e reflexão (CNPq/PPG-CINEAV/Unespar).

*E-mail:* debora.opolski@ifpr.edu.br

## Autores

### **Bruno Ribeiro**

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR). Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), na linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Licenciado em Artes Visuais – Unespar/FAP. É membro do grupo de pesquisa GILDA: Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e

Subjetivação – UFPR/CNPq. É artista-pesquisador com interesse nas imbricações entre a pornografia, as artes, as tecnologias digitais, a educação e os estudos de gênero.

*E-mail:* brunoarchie@gmail.com

### **Cristiane Senn**

Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pelo PPGCINEAV da Universidade Estadual do Paraná (Unespar, 2024) – *Campus* de Curitiba II/FAP, e pesquisadora membro do grupo de pesquisa EIKÓS – Imagem e Experiência Estética (PPGCINEAV/Unespar-CNPq). Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Unespar (2012) e em Comunicação Social pela UniCuritiba (2007). Há 12 anos produtora cultural, arte-educadora, cineclubista e programadora. Foi diretora do Museu da Imagem e do Som do Paraná-MIS-PR (gestão 2019-2021) e coordenadora do Programa Educativo CAIXA Gente Arteira, da CAIXA Cultural Curitiba (2021-2022). Atua como professora da PUC-PR, na pós-graduação em Documentário.

*E-mail:* cris.senn@gmail.com

### **Cristiane do Rocio Wosniak**

Doutora em Comunicação e Linguagens. Docente permanente dos Programas de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV-UNESPAR) e Educação (PPGE-UFPR). É Líder do Grupo de Pesquisa CineCriare – Cinema: criação e reflexão da Unespar/PPG-CINEAV/CNPq. É pesquisadora do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (UFPR/CNPq), onde se encontra vinculada à linha de pesquisa: corpo, comunicação e tecnologias da educação. Pesquisa os temas relacionados às Imbricações entre a Dança, o Corpo, o Cinema, as Artes do Vídeo e as Avançadas Tecnologias de Comunicação aplicadas às Artes e à Educação.

*E-mail:* cristiane\_wosniak@yahoo.com.br

### **Christopher Faust Pereira**

Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Artista e cineasta, é

criador do Metrô – Festival do Cinema Universitário Brasileiro. Atua como diretor, roteirista, produtor e montador de filmes, e é um dos fundadores da produtora de cinema O Quadro. Pesquisa com interesse em Cinema Contemporâneo; Processos de Criação; Cinema Brasileiro; VHS.

*E-mail:* christopher.faust@gmail.com

### **Daniele Sena Durães**

Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), na linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades da Dança (UFSM)/CNPq). Desenvolve pesquisa com interesse nos temas: videodança, dança, artes do vídeo, processos criativos e audiovisualidades da dança.

*E-mail:* duraes.daniele@gmail.com

### **Fernanda Ianoski Ferro**

Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), na linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa GPACS: Grupo de pesquisa em Arte, cultura e subjetividades (GPACS -Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Professora de Artes da Rede Pública do Paraná. Atua como pesquisadora nas áreas de Cinema, Teoria de Cineastas, Cinema de Poesia e Maya Deren.

*E-mail:* fernanda\_f77@hotmail.com

### **Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva**

Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Trabalha nas áreas de direção, curadoria e montagem cinematográfica, tendo atuado na realização de filmes de curta e longa-metragem e na organização e curadoria de festivais de cinema, entre eles curadoria do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, do Griot – Festival de Cinema Negro Contemporâneo e a direção geral do 6 Metrô – Festival do Cinema Universitário Brasileiro.

*E-mail:* gpfbsilva@gmail.com

**Juliana Ferreira**

Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), na linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa GPACS: Grupo de pesquisa em Arte, cultura e subjetividades (GPACS-Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Realizadora e pesquisadora do Cinema Negro Feminino brasileiro. Idealizadora do Laboratório de Documentários curtos de Saquarema.

*E-mail:* torres.juju@gmail.com

**Juslaine Abreu Nogueira**

Doutora em Educação pela UFPR. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *Campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculada ao Colegiado do Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Coordena o Núcleo de Educação para as Relações de Gênero do Centro de Educação em Direitos Humanos (NERG/CEDH – *Campus* FAP). Pesquisadora e vice-líder do GILDA – Grupo Interdisciplinar Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Dedicar-se aos estudos do discurso cinematográfico e da Educação, especialmente em conexão com a filosofia pós-estruturalista.

*E-mail:* juslaine.nogueira@unespar.edu.br

**Kariny Felipe Martins**

Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), na linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Possui graduação em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná - *Campus* II /Faculdade de Artes do Paraná (2018). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando em curadoria e programação, pesquisa, roteiro e direção. É Conselheira Regional da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro.

**Pedro Plaza Pinto**

Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do

Vídeo e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq).

*E-mail:* pedroplazapinto@gmail.com

### **Ricardo Di Carlo Ferreira**

Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Doutorando em História, linha de pesquisa Arte Memória e Narrativa, na Universidade Federal do Paraná, com bolsa Capes/Proex. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes pela Uninter. Graduado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. Técnico em Arte Dramática – Ator Cênico pelo CEP. Membro do Grupos de Pesquisa (CNPq): *Amena: Arte, Memória e Narrativa/UFPR*, do *Eikos: imagem e experiência estética/Unespar*, e do *Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual – GEAs/Unicamp*. Ator, cineasta, diretor, professor e pesquisador, sobretudo a respeito do ator e suas historiografias, no contexto do teatro e do audiovisual.

*E-mail:* ricodicarlo@gmail.com

### **Yuri Azevedo Riesemberg Martins**

Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) *Campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pelo PPG-CINEAV – Unespar/FAP.

*E-mail:* [ry-yu@hotmail.com](mailto:ry-yu@hotmail.com)

**SOBRE O LIVRO**

Tiragem: Não comercializada

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 12,3 x 19,3 cm

Tipologia: Cambria 10,5 | 11,5 | 13 | 16 | 18

Arial 8 | 8,5

Papel: Pólen 80 g (miolo)

Royal | Supremo 250 g (capa)